Las Meninas von Velazquez

Phänomenologische Untersuchung eines Bildes

Inauguraldissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
Abteilung für Geschichtswissenschaft
der
Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt
von
Wolfgang-Michael Auer

1976

Las Meninas

von Velazquez

Phänomenologische Untersuchung eines Bildes

I N A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Wolfgang-Michael Auer

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent: Prof.Dr.Max Imdahl

Korreferent: Prof.Dr.Manfred Wundram

Tag der mündlichen Prüfung: 8.11.1976

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät der
Abteilung für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Angaben zum Bild	5
Das Erbe Justis	6
Bestandsaufnahme	30
Die Bildregie	44
Die Bildgestaltung	61
Farbe und Malstil	77
Der Realitätsbegriff	92
Bild und Weltbild	105
Anhang	114
Anmerkungen	122
Nachbemerkung	150
Literaturverzeichnis	152
Abbildungsnachweis	163

Abbildungsverzeichnis

1 Las Meninas, Gesamtabbildung
2 Rekonstruktion des Fluchtpunktes
3 Zeichnung: Raumkonstruktion
4 Zeichnung: Längsschnitt
5 Zeichnung: Längsschnitt/Grundriß
6 Planimetrische Struktur
7 Planimetrische Struktur
8 Planimetrische Struktur
9 Planimetrische Struktur
10 Planimetrische Struktur
11 Planimetrische Linien an der unbeschnittenen Abb.
12 Manipulierte Abbildung ohne Fluchtlinien
13 Manipulierte Abbildung ohne Fluchtlinien und Zofe
14 Manipulierte Abbildung ohne Zofe
15 Raumstrukturen
16 Raumstrukturen
17 Ausschnitt: Infantin
18 Ausschnitt: rechte Zofe und Hofmarschall
19 Ausschnitt: Augen desVelazquez
20 Ausschnitt: Augen der Infantin
21 Ghirlandaio, Abendmahl

Angaben zum Bild

Das Bild ist in Öl auf Leinwand (aus drei senkrechten Bahnen zusammengesetzt) gemalt und 3,18 x 2,76 m groß[1]. Nach der Überlieferung Palominos entstand es im Jahre 1656[2]. Das Bild befand sich im Geschäftszimmer der Sommergemächer des Königs, im Untergeschoß des alten Palastes von Madrid. Dort wird es zumersten Mal erwähnt in einem Inventar vom 20. September 1666. Im selben Raum befanden sich außerdem an Gemälden: ein Deckengemälde "Der Tag" oder "Apoll" von Colonna und Metelly, zwei Philosophenköpfe von Ribera und ein Cupido von Parmigianino. Auch 1686 und 1700 wird das Bild im selben Raum erwähnt. 1734 ist der große Brand, der den alten Palast zerstört. Im neuen Palast wird es erwähnt 1772, 1794 und 1814. Seit 1819 befindet es sich im Prado in Madrid unter verschiedenen Inventarnummern, heute unter Nr. 1174. 1843 wird es im Prado-Katalog von Pedro de Madrazo zum ersten Mal "Las Meninas" genannt. Bis dahin war die Bezeichnung "La Familia" oder "La Familia di Felipe IV".[3]

Nach dem Brand von 1734 soll es von dem Maler Juan Garcia Miranda (1677-1749) restauriert worden sein[4]. Der Zustand des Bildes ist gut[5].

Das Erbe Justis

"Las Meninas" galt schon immer als das großartigste Werk des Velazquez (la mas ilustre obra). Wenn irgendwo Velazquez genannt wurde, dann spielten die "Meninas" die Hauptrolle[6]. Goya hat die "Meninas" kopiert[7], Picasso hat sich von dem Bild zu 58 Variationen anregen lassen[8]. Im Prado hatte das Bild lange ei eigenen Raum. Dort wurde es als das größte Kunstwerk Spa ens gefeiert. Ein Text mit dieser Aussage hing noch 1967 Marmor graviert, in dem Raume des Prado und wurde bei jeder Führung vorgelesen oder übersetzt. Dennoch wird in der Propyläen-Kunstgeschichte von 1970 zu diesem Bilde festgestellt: "So bekannt es geworden ist, so rätselhaft ist es geblieben; man weiß sehr genau, wer, aber noch kaum, was dargestellt ist."[9] Und man kann hinzufügen: obwohl die Kunstgeschichte sich seit über 80 Jahren damit befaßt.

Den Anfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Bilde - wie auch mit Velazquez überhaupt bildet das 1888 erschienene Velazquez-Buch von Carl Justi. Justi schreibt zu den "Meninas" folgendes:

"Das Gemälde der Familie Philipp IV (Las Meninas), von jeher sein gefeiertstes Werk, und am schärfsten von allen mit dem Stempel seines Genius bezeichnet, ist eigentlich ein Bildnis der Infantin Margarita als Mittelpunkt einer der wiederkehrenden Scenen ihres Palastlebens."..."Hier ist das damals fünf Jahre zählende, stets von dienenden Elfen, getreuen Eckarts, unterwürfigen Gnomen umringte kleine Idol als Centrum, als Sonne seiner Sphäre dargestellt, wo dann Licht und Schatten,

Schönheit und Ungestalt einträchtig zusammenwirken ihm zu dienen." Das Bild ist genannt nach den der Infantin dienenden Edelfräulein, den meninas. "Die Kniende im Profil ist Dona Maria Agostina, Tochter des Don Diego Sarmiento; sie reicht der Infantin auf goldener Schale Wasser in einem rothen Schälchen von bucaro, einem feinen wolriechenden Thon, der aus Ostindien kam. Die andere, welche leicht knixend ihr gegenüber steht, ist Dona Isabel de Velasco, Tochter des Don Bernardino Lopez de ayala y Velasco, Grafen von Fuensalida."...

"Zur Rechten dieses zierlichen Kleeblatts, weiter vorn, stehn zwei ganz andere Gespielen, mit dem monumentalen, würdevoll am Rand gelagerten, halbeingeschlafenen Bullenbeißer zu einer Vordergruppe vereinigt. Sind sie doch selbst Haustiere in Meschengestalt. Zu dem gebührendermaßen als "repoussoir" behandelten Wächter der Schwelle gesellen sich gleich den Erdgeistern, Schneewittchens Hütern, zwei groteske Gestalten, ein dünner Wicht, der es unpassend von einem Köter findet, in Gegenwart des Königs einzuschlafen, und der weibliche Unhold mit dem Leib gleich einer Tonne und breitgedrücktem brutalem Gesicht: Mari Barbola und Nicolasico Pertusato, beides Vervollständigungen der Galerie der Hofzwerge. Diese Gesellschaft ist in einem längst vergangenen Geschmack.

Weiter hinten, im Dämmerlicht der geschlossenen Läden, flüstern zwei Hofbedienteste - Senora de honor Da.Marcela de Ulloa in Klostertracht, und ein Guardadamas, der neben den Kutschen der Hofdamen ritt und die Audienzen leitete. Endlich, zu hinterst in der offenen Thür steht Josef Nieto, Hausmarschall der Königin, den Vorhang zurückschlagend."... "Als einst beide Majestäten ihrem Maler im Atelier (in der kronprinzlichen Wohnung) eine Sitzung schenkten, wurde die Infantin zur

Milderung der königlichen Langeweile hereinbefohlen. Das Licht, welches nach Verschluß der übrigen Läden aus dem Fenster rechts für die aufzunehmenden arrangiert worden war, ergoß sich auch auf das vor ihnen stehende Töchterchen. Der Maler hat den Nieto ersucht, die hintere Thür zu öffnen, um zu versuchen ob auch Licht von vorn passend wäre. Der König saß also da, väterlichen Empfindungen im Kreis der Seinen sich überlassend, fern von Räthen und Akten. Da fiel ihm, der selber halb ein Künstler war, auf, daß vor seinen Augen sich etwas wie ein Bild zusammengefunden hatte. Er murmelte: Das ist ein Bild; im folgemden Augenblick entstand der Wunsch, das Bild festgehalten zu sehen, und im dritten war der Maler schon mit der Skizze des Recuerdo beschäftigt. Bei einem Recuerdo mußte alles treu festgehalten werden, wie es der Zufall zusammengebracht hatte.

Daher die eigenartige Komposition, die als Erfindung unerklärlich wäre. Es ist wie ein gestelltes Tableau. Natürlicher, malerischer würden sich die Personen im Halbkreis vor der Leinwand auf der Staffelei gruppiert haben. Aber sie waren ja nicht untereinander: in nächster Nähe befindet sich, wenn auch uns unsichtbar, die allerhöchste Gegenwart. So sieht die Infantin bei Entgegennahme des bucaro nach der Mutter; Dona Isabel sich verneigend, schielt ebendahin; Mari Barbola hängt mit dem Auge einer braven Dogge am Auge ihrer Herrin; der Vorreiter, den Eröffnungen der Ulloa horchend, behält den König im Auge; der Hausmarschall dreht sich in der Thür um, mit fragendem Blick. Kurz wir sehen die Anwesenden, wie man von der Bühne aus das Parterre sieht, und zwar genau vom Standpunkt des Königs aus; denn im Spiegel an der Wand erscheint er an der Seite der Königin. Er hatte diesem Spiegel gegenüber Platz genommen,

um seine Stellung beurteilen zu können. Beiläufig bemerkt, ist von einem Bilde, wo er mit Marianne auf einer Leinwand vereint ist, nichts bekannt.

In dies Augenblicksbild mußte natürlich auch der Maler aufgenommen werden."...

"Das wäre also die wahrscheinliche Entstehung der Meninas."[10]

Mit dieser Interpretation hat Justi eine Richtung in der Ausdeutung des Bildes eingeschlagen, die bis heute ausschlaggebend war. Er stützte sich dabei auf die Überlieferung Palominos. Antonio Palomino gibt in seinem 1724 erschienenen "Museo pictorico" eine Beschreibung des Bildes, die die einzige Quelle darstellt[11]. Dabei überliefert er die Namen der dargestellten Personen (bis auf den des Guardadamas). Und er gibt auch eine Deutung der Kernfrage aller Interpretationen, nämlich der Frage: was malt Velazquez? Er sagt: Velazquez zeigt uns durch den Spiegel, den er gegenüber der Leinwand an der Rückwand des Raumes gemalt hat und in dem das Königspaar erscheint, was er gerade malt[12]. Justi macht daraus die oben zitierte Geschichte. Er deutet Palomino so, als ob er gesagt hätte: durch den Spiegel erfahren wir, wer dem Maler gegenüber vor dem Bilde steht oder sitzt. Palomino sagt aber: der Spiegel zeigt uns, was Velazquez gerade malt. Es muß besonders betont werden,daß die Deutungen von Justi und Palomino in diesem Punkt nicht übereinstimmen, weil immer wieder das Gegenteil behauptet wird[13]. Wohl meint auch Justi, daß Velazquez ein Doppelporträt des Königspaares malt. Nur gibt er dem Spiegel die Rolle, dem Betrachter das reale Königspaar vor dem Bilde und nicht - wie Palomino meint - das auf der Leinwand im Bilde entstehende Porträt zu zeigen. Justi hat darin Vorläufer. Schon vor Justi vertreten Stirling, de Madrazo und Curtis[14] die Deutung, daß das Königspaar,

auf das sich der Spiegel bezieht, in der Mitte vor dem Bilde zu suchen ist und daß Velazquez gerade dabei ist, dieses Königspaar zu porträtieren. Justi macht daraus eine story. Er begnügt sich nicht mit der Erklärung des Dargestellten, sondern er erfindet zusätzlich eine Entstehungsgeschichte für das Bild. Denn: "Eine Zusammenstellung wie diese kann nur vom Zufall an die Hand gegeben sein. Solche alltäglichen Szenen, selbst wenn sie malerisch dankbar sind, werden, weil sie immer gesehen werden, gar nicht gesehen, der Künstler müßte denn ein Fremder sein. Nur der Zufall, so oft ein glücklicher Erfinder, konnte das Bild darin entdecken."[15]

Diese Auffassung ist zweifellos unter dem Einfluß der zeitgenössischen Momentfotografie entstanden. In der Momentfotografie wurde die Bildwürdigkeit einer Situation erst durch den Ausschnitt, der durch den Fotoapparat bedingt ist, erkannt[16]. Es bedurfte erst der Verfremdung durch den Fotoapparat, um eine zufällige Konstellation als ein "Bild" zu erkennen. Justi spricht Velazquez die Fähigkeit ab, eine zufällige Situation zu erfinden. Stattdessen läßt er den König auftreten, der den Maler auf die Bildwürdigkeit dieser zufälligen Situation hinweist, der also sozusagen den Ausschnitt liefert. Das ist vergleichbar dem Umstand, daß die Momentfotografie der siebziger und achziger Jahre des 19. Jahrhunderts - der Zeit also, inder sich Justi gerade mit Velazquez beschäftigte - der Malerei Ausschnitte als Motive lieferte. Für Justi ist das Bild keine bildnerische Erfindung, sondern "das Facsimile eines Zufallsmomentes"[17]. Dabei bezieht er - genau genommen - die Zufälligkeit weniger auf den dargestellten Moment, als auf den Moment in der von ihm erfundenen Entstehungsgeschichte, der dazu führt, den dargestellten Moment zu malen. Dem Zufall, nicht dem freien Gestaltungswillen

des Malers verdankt das Bild seine Entstehung. Für Justi ist das Bild nicht aus sich selbst heraus zu verstehen. Daher erfindet er eine Idylle, die den Rahmen abgeben soll, in dem das Bild verständlich wird.

Justis Interpretation macht zwei Voraussetzungen. Erstens, daß der Spiegel das Königspaar spiegelt, das sich vor dem Bilde, also in dem zum Betrachter hin liegenden Teil des Raumes befindet und als realer Mitspieler zu verstehen ist; daß der Spiegel also etwas spiegelt, was vor dem Bild angenommen werden muß. Zweitens, daß es sich bei der Darstellung um eine Szene handelt, die sich bei der Entstehung des Bildes tatsächlich abgespielt hat und die im Bilde dokumentarisch festgehalten und damit auch historisch rekonstruierbar ist. Also die Voraussetzung der Historizität der dargestellten Szene. Die meisten Interpreten folgen Justi in allen Punkten[18]. Sie übernehmen auch ungeprüft die beiden Voraussetzungen. Es wird nirgends bemerkt, daß es sich dabei um von Justi eingeführte Vorraussetzungen - seien sie nun richtig oder falsch - handelt. Aber nicht nur das; es wird nicht einmal bemerkt, daß die Entstehungsgeschichte, die Justi erzählt, dessen eigene Erfindung ist. So daß es möglich ist, daß Sanchez Canton 1959 schreibt: "Über die Entstehungsgeschichte dieses Gruppenbildnisses sind wir genau unterrichtet."[19] - und dann die Entstehungsgeschichte Justis wiedergibt.

Unter den Interpretationen, die Justi nicht folgen, gibt es verschiedene Meinungen über das, was Velazquez im Bilde malt. Einmal soll Velazquez statt des Königspaares das Bild "Las Meninas", also die ganze Szene, die wir auf dem Bilde sehen, malen[20], das andere Mal ein Porträt der Infantin[21]. Auf keinen Fall soll es sich um ein Doppelporträt des Königspaares handeln. Die

Argumente dafür sind: 1.Die Leinwand im Bilde ist für ein Doppelporträt viel zu groß; 2. ein von Velazquez gemaltes Doppelporträt des Königspaares ist nicht bekannt. - Wir wollen zunächst einmal diese Argumente prüfen.

Die Höhe der im Bilde dargestellten Leinwand läßt sich kaum absolut verifizieren, wohl aber die relative Höhe gegenüber den gemalten Personen.Dabei muß die Verkleinerung der weiter hinten im Raume stehenden Personen, zum Beispiel des Velazquez, berücksichtigt werden. Mittels des Distanzpunktverfahrens lassen sich die Größen im Längsschnitt des Bildraumes leicht vergleichen.(s.Abb.4 und Anhang) Velazquez würde, wenn er unmittelbar an der Leinwand stünde, bis zum zweiten Querbalken, also bis etwa zwei Drittel der Höhe der Leinwand reichen. Nimmt man für Velazquez eine Größe von 1,7 m an, so kann man die Höhe der Leinwand auf etwa 2,6 m schätzen. Für ein Doppelbildnis ist das keineswegs zu groß[22]; das Einzelbild der Königin unter einer Draperie (Prado Nr.1191) zum Beispiel ist 2,31 m hoch. Und für ein Bild mit zwei Personen wird man auch eine größere Höhe als bei einem Einzelporträt in Rechnung stellen müssen. Das Argument, die Leinwand sei für ein Doppelbild zu groß, ist also nicht stichhaltig. Zugleich wird auch die Deutung, Velazquez male "Las Meninas", hinfällig, denn die gemalte Leinwand ist eindeutig kleiner als das Bild, auf dem sie gemalt ist. Ebenso kann natürlich festgestellt werden, daß die gemalte Leinwand für ein bloßes Porträt der Infantin (man vergleiche die zur selben Zeit entstandenen Porträts der Infantin in Wien[23]) viel zu groß ist. Beide Deutungen sind also nicht haltbar. Es kann sich bei der Leinwand weder um die"Meninas" noch um ein Porträt der Infantin handeln. Es bleiben keine Alternativen zum Doppel-

porträt des Königspaares. Und wenn mit dem zweiten Argument gesagt wird, ein solches Doppelporträt sei aber nicht überliefert, dann ist das zweifellos richtig. Ein stichhaltiges Argument kann diese Feststellung aber nur werden, wenn man die Voraussetzung der Historizität des dargestellten Augenblicks macht, also wiederum eine der Voraussetzungen von Justi übernimmt. - Wir wollen die Interpretationen, die auf diesen Argumenten beruhen, noch vorführen, obgleich wir ihre Deutungen widerlegt haben, um zu zeigen, wie sehr sie auch sonst auf Justi aufbauen.

Mayer[24] interpretiert die Szene so: Velazquez ist gerade dabei "Las Meninas" zu malen, also das, was wir nun als fertiges Bild vor uns haben; dazu sind alle Personen anwesend, und zwar in der Situation, in der sie jetzt auf dem Bild zu sehen sind. Diese Deutung stellt einen sehr komplizierten Zusammenhang auf, denn sie sagt: es ist in der dargestellten Szene die Szene gezeigt, in der dieselbe gemalt wird. Mayer zieht daraus auch den Schluß: es ist "die komplizierteste Schöpfung unseres Meisters"[25]. Über die Schwierigkeiten, die diese Deutung der Realisierung bietet, war sich Mayer offenbar nicht im klaren. Wie soll der Maler die Personen porträtieren, die ihm den Rücken zukehren? Dieser Punkt wurde verschieden gelöst. Kehrer[26] stellt den Maler auf den Betrachterstandort; von dort aus malt er die Szene, zu der er seine eigene Figur nachträglich hinzufügt; das Königspaar besucht ihn bei der Arbeit und wird neben ihm stehend im Spiegel reflektiert. Wehle[27] denkt sich einen Spiegel vor der Szene, in dem der Maler die ganze Szene, die jetzt im Bilde erscheint, gespiegelt sieht. Dabei bedenkt Wehle nicht, daß die Szene im Spiegel seitenverkehrt erscheint[28]. Es wird hier keinen Moment daran gezweifelt, daß der Spiegel sich auf ein re-

ales Königspaar außerhalb des Bildes bezieht. Und in der Frage: wo stand der Maler, als er die Szene malte? steckt wieder die Annahme von der Historizität der Situation.

Die Interpretation, es handle sich um die Herstellung eines Porträts der Infantin, bringt inhaltlich wieder eine stärkere Ähnlichkeit mit der Justischen Interpretation. Munoz[29] macht daraus gewissermaßen eine Replik auf Justi: die Infantin ist im Atelier, um sich porträtieren zu lassen; Hofdamen und Zwerge sind herbeigeholt, um ihr das Posieren zu erleichtern; da entdeckt der Maler, was das für ein Bild ergibt,und hält die Szene fest. Ebenfalls in die Nähe der Justischen Idylle kommt Gerstenberg: "Es ist ein Geschehen höchster Momentaneität dargestellt. Im anmutigen Niederknieen reicht eine junge Ehrendame Dona Maria Agustina Sarmiento der Infantin Margareta auf silberner Schale ein Krüglein in der Farbe von Terra sigillata, was die andere Ehrendame Dona Isabel de Velasco, Tochter des Grafen von Colmares, mit einer leichten Kniebeuge begleitet. Schon hat das Kind den Henkel des Trinkgefäßes mit drei Fingern umfaßt, da wirft es jäh den Kopf herum: das Königspaar ist überraschend eingetreten. Nicht alle Anwesenden haben diesen Vorgang schon bemerkt. Die etwas tiefer im Raum stehende Ehrendame Dona Marcela de Ulloa redet weiter auf den Guardadamas neben ihr ein. Wohl aber sind die Zwerge, die Gespielen der Prinzessin, aufmerksam geworden. Dumpf blickt die unförmige Maribarbola heraus, während der feingliedrige Nicolasito Pertusato sich bemüht, die schläfrige Dogge durch einen Fußtritt zum Aufstehen zu bringen. Denn das Königspaar will den tiefen Saal, wo gemalt wird, nur durchschreiten. Am entgegengesetzten Ende hat hinter der geöffneten Tür der Quartiermacher José Nieto Velazquez in Schwarz auf

der Treppe bereits einen Vorhang zurückgeschoben und bleibt wartend stehen."..."Die hohe Leinwand am Rande des Gemäldes, hinter der sich der Künstler selber malend dargestellt hat, läßt nicht auf ein Doppelbildnis schließen, sondern gibt den Hinweis, daß gerade das, was wir erblicken, die Prinzessin mit ihrer Umgebung den Bildinhalt abgeben soll."[30]

Obwohl Gerstenberg in dieser Interpretation ausdrücklich mit Justi brechen will, geht er im Grunde keinen Schritt über Justi hinaus. Denn er akzeptiert - ohne daß er es merkt - die beiden Grundvoraussetzungen, die Justi eingeführt hatte, daß nämlich der Spiegel ein reales Königspaar vor dem Bild wiedergebe, und daß das Bild eine Szene darstelle, die sich so abgespielt habe. - Wie steht es nun mit diesen beiden Voraussetzungen?

Unterzieht man das Bild einer genauen Untersuchung, dann sieht man, daß die erste Voraussetzung von Justi auf mangelnder Beobachtung beruht. Schon Birkmeyer bemerkt, daß das Königspaar, dessen Bild der Spiegel reflektiert, nicht vor dem Bild gedacht werden könne. Er meint, das Königspaar müsse "hinter Velazquez und hinter den Meninas" stehen, und der Vorhang, der über den Köpfen erscheint, in der Mitte des Raumes hängen[31]. Auch Rosci[32] durchbricht die übliche Meinung bezüglich des Spiegels. Aber er gibt keine Begründung für seine Vermutung, noch äußert er sich darüber, wo man das Objekt der Spiegelung zu suchen habe. Soehner, dessen Interpretation später besprochen werden soll, berücksichtigt auch die Reflexionsgesetze[33]. Sein Ergebnis - er nimmt den Standort des im Spiegel zu sehenden Königspaares ebenso weit vom Spiegel nach links an, wie sich der Betrachterstandort rechts des Spiegels befindet - ist aber falsch, weil er die Perspektivik da-

bei nicht berücksichtigt. Es gibt nur einen Versuch, die Spiegelung exakt nach den Spiegelgesetzen und den Gesetzen der Perspektive zu konstruieren, und das ist der von Moya[34]. Die exakte Konstruktion zeigt nämlich, daß nur die im Bilde stehende Leinwand im Spiegel gesehen werden kann. (Wir werden auf die Konstruktion im nächsten Kapitel genauer eingehen. Siehe auch Anhang.) Der Spiegel spiegelt also kein reales Königspaar, wie Justi es sich dachte. Und so muß von daher auch kein Königspaar vor dem Bilde angenommen werden. Für die Frage, was im Bilde gemalt wird, sollte damit eigentlich die Entscheidung gefallen sein; denn der Spiegel zeigt eindeutig, daß Velazquez an einem Doppelporträt des Königspaares malt. Aber das Konstruktionsergebnis Moyas (veröffentlicht 1961) ist bisher nicht berücksichtigt worden, sodaß Warnke 1970 angesichts der herrschenden Meinungen feststellt, daß man bis heute nicht weiß, was dargestellt ist[35].

Die zweite der Justischen Voraussetzungen tritt besonders deutlich in der Interpretation Moyas hervor. Moya stellt im Anschluß an die Konstruktion Überlegungen an, deren Hauptfrage ist: wo stand Velazquez beim Malen? Diese Frage war in der Deutung Mayers schon einmal aufgetaucht. Moya geht auch von der Voraussetzung aus, daß die Szene und die Entstehung des Bildes historisch rekonstruierbar sein müsse. Er nimmt deshalb an, daß Velazquez während des Malens, also während der im Bild gezeigten Situation an der Stelle sich befand, von wo aus heute der Betrachter des Bildes die Szene sieht. Und nun besteht für Moya das Problem: wie hat Velazquez sein Selbstporträt mit dem übrigen Bild verbunden? Er kann ja nicht zugleich als Maler vor der Szene und als Teilnehmer in der Szene agieren. Moya

kommt zu folgender Lösung: Velazquez sitzt vor der Szene gegenüber der Türe, an dem Ort, der durch den Augpunkt der Perspektive bezeichnet ist[36], er baut vor sich die Szene samt Leinwand auf, läßt alle Personen posieren und stellt statt seiner Person einen Adjutanten hin, der für ihn am Doppelporträt des Königspaares simulieren muß; später stellt er sich selbst an diese Stelle (er muß dann also die Leinwand, auf der er die "Meninas" malt, mitnehmen und an die Stelle des Doppelporträts stellen) und fügt mit Hilfe eines vor ihm stehenden Doppelspiegels sein Selbstporträt ein. (Sein Herausblicken aus dem Bild wäre also zu verstehen als Blick in den Spiegel, das Herausblicken der anderen Personen als Blick auf den Maler; daß sich das gegenseitig ausschließt, bemerkt Moya nicht.) Moya bietet dann noch eine Variante an[37]. Er rekonstruiert den Grundriß des gemalten Raumes im Sinne einer Enfilade, sodaß den beiden Türen an der gemalten Schmalseite des Raumes zwei Türen an der anderen Schmalseite des Raumes entsprechen. Velazquez saß - nach Moyas Vostellungen - beim Malen vor der einen Türe. Er hätte im Spiegel die andere Türe hinter seinem Rücken sehen können, wenn die Leinwand im Bilde nicht dazwischen stünde. Die Leinwand und den Maler im Bild muß man sich also zunächst wegdenken. Dann zeigt das Spiegelbild das Königspaar in der zweiten Türe stehend. Die Leinwand und der Maler sind erst nachträglich eingefügt. (Jetzt steht aber die Leinwand zwischen Königspaar und Spiegel; sie stört eigentlich. Trotzdem sieht man das Königspaar im Spiegel!)

Bei diesen letzten Überlegungen ist zu bemerken, daß Moya nicht im Bilde, sondern in seinen Rekonstruktionszeichnungen argumentiert. Denn vom Bilde her würde man doch nicht darauf kommen, daß die Leinwand eigentlich nicht ins Bild gehört, sondern nachträglich hinzu-

gefügt ist. Das ist eine abstrakte, vom Bilde völlig absehende Überlegung. Die Überlegungen Moyas konzentrieren sich weniger auf das Bild und dessen Verständnis, als vielmehr auf die Rekonstruktion des Herstellungsvorganges, die ganz aus dem Bild herausfällt. Man kann Moyas Vorstellungen als Fortsetzung der Justischen Entstehungsgeschichte verstehen, und zwar an der Stelle, wo Velazquez die Herstellung des vom König entdeckten Bildes übernimmt. Und im Grunde besteht Moyas Problem darin, daß es für Velazquez keinen fotografischen Selbstauslöser gab. Wir sehen, das ist die ins Extrem gehende Fortführung dessen, was durch Justis Entstehungsgeschichte in die Interpretation des Bildes hineingebracht worden ist. Auch hier stand die Voraussetzung, daß die dargestellte Szene bei der Entstehung des Bildes sich genau so abgespielt habe, Pate.

Wir finden bei Moya auch ganz deutlich die Stelle, wo in den Gedankengängen diese Voraussetzung wurzelt. Sie liegt dort, wo angenommen wird, daß der Augpunkt, der durch die zentralperspektivische Projektion festgelegt ist, der Punkt sei, von dem aus der Maler unbedingt die Szene gesehen haben müsse, als er sie malte. Das ist aber keineswegs selbstverständlich. Man kann einen Gegenstand oder einen gegenständlichen Komplex unter jedem beliebigen Blickwinkel malen, ohne diesen selbst beim Malen einzunehmen. Man braucht sich bei der Wahl eines niedrigen Blickwinkels zum Malen nicht auf den Boden zu legen. Wenn in einem Bild durch zentralperspektivische Konstruktion ein bestimmter Blickpunkt festgelegt ist, besteht keine Notwendigkeit,diesen auf den Maler zu beziehen. Wenn es anders ist, muß das im konkreten Fall nachgewiesen werden. Moya tut dies nicht. Er reflektiert das Problem gar nicht. Er folgt einfach der Meinung - die alle bisher besprochenen Interpreta-

tionen beherrschte -, daß das Bild keine Erfindung sei. Bei Justi entstand dieses Postulat auf der Folie des neuen Mediums der Fotografie. Justis Zeitgenosse Stirling hält das Bild sogar für die Vorwegnahme der Erfindung Daguerre's[38]. Beim Fotografen ist es möglich, daß die Personen posieren, bis das Bild fertig ist, beim Maler ist diese Annahme ein Unsinn. Der Maler macht seine Beobachtungen einzeln; er porträtiert vielleicht die einzelnen Personen und fügt sie nachher in seinem Bild zusammen. Er kann eine Szene vielleicht sogar genau so gesehen haben, aber er kann sie verändern, kann sie manipulieren; er kann - nehmen wir einmal an - den Betrachter durch das Bild so manipulieren, daß dieser meint, die Szene sei aus einer bestimmten Raumposition und Höhe fotografiert, ohne daß dies tatsächlich der Fall zu sein braucht. Der Fotograf steht immer an dem Punkt, von wo aus gesehen die Szene nachher im Bild (Foto) erscheint, der Maler nicht. Nur bei der Fotografie sind der in das Bild eingegangene Betrachterstandort und der Standort, von dem aus die Aufnahme gemacht wurde, identisch. Historizität läßt sich nur in der Fotografie aus dem perspektivischen Betrachterstandort ableiten. - Justi hat mit seinen beiden Postulaten die Forschung auf eine falsche Fährte gesetzt.

Nur bei Michalski, Künstler, Soehner und Warnke[39] sind Äußerungen zu finden, in denen der Ansatz Justis zurückgewiesen wird. Außer bei Soehner geschieht dies allerdings nur in einer flüchtigen Bemerkung. Soehner dagegen versucht in einer ausführlichen Deutung auf das Bild als Erfindung einzugehen. Den dargestellten Moment deutet er ähnlich wie Gerstenberg. Dargestellt ist: "Eine Modellpause der Infantin von Spanien!"[40] Die Szene beschreibt er folgendermaßen: "Gegeben ist ein Galeriesaal im sogenannten Prinzessengeschoß" - gemeint

ist wahrscheinlich Prinzengeschoß - "des Schlosses, wo Velazquez sein Atelier hatte. Es ist eine Modellpause eingetreten, um die fünfjährige Infantin nicht zu überanstrengen. Das Personal bemüht sich die Prinzessin zu erfrischen und zu ermuntern. Während der Maler weiterarbeitend vor der Leinwand stehen geblieben ist, hat sich die Infantin umgedreht und wegen der drükkenden Hitze Wasser verlangt, das ihr die eilfertige Hofdame eben reicht. Der Hofmarschall der Königin hat eine rückwärtige Türe geöffnet und schiebt den Vorhang zurück, um frische Luft einzulassen. Inzwischen hatte der Zwerg Nicolasito einen Einfall zur Belustigung der Herrin: er tritt mit einem Ausruf den schlafenden Hund - und es gelingt ihm tatsächlich, die Infantin, im Begriffe, das Täßchen zum Munde zu führen, zu einer Kopf- und Blickwendung zu veranlassen.

In dieses Treiben fällt ein Ereignis: wir sehen im Spiegel einen zurückgerafften Vorhang: das Königspaar hat lautlos durch eine gegenüberliegende Türe die Galerie betreten, um nach dem Töchterchen zu sehen.

Die Infantin, durch das Spiel des Zwerges mit dem Hund zur Kopf- und Blickwendung veranlaßt, erinnert sich, daß sie ein Täßchen halb mit der Rechten ergriffen hat, kann sich aber von dem lustigen Schauspiel nicht losreißen, behält also ihre Kopfwendung bei; sie will nur schnell mit dem Auge zum Täßchen zurückgleiten. - Da entdeckt sie bei Ausführung dieser Blickwendung die Eltern: Dieser Augenblick ist festgehalten. Die Hofdame, Dona Isabel, hat das königliche Paar schon etwas früher bemerkt und beugt sich gerade zum Hofknicks. Velazquez selbst, ganz mit der Arbeit beschäftigt, hat neue Farbe in den Pinsel genommen und will sich wieder dem Gemälde zuwenden; bei Ausführung der notwendigen

Kopfbewegung bleibt auch sein Blick am Königspaar haften. Die dicke, blöde Zwergin schaut stur und neugierig auf die Erscheinung: ihr wird die Bedeutung derselben nicht klar. Der Guardadamas und Dona Marcela, die sich leise unterhalten, haben die allerhöchste Anwesenheit noch nicht bemerkt - der nächste Augenblick wird ihr Erschrecken bringen. Der Hofmarschall schließlich, wohl durch den entstandenen Luftzug aufmerksam geworden, blickt ebenfalls auf das Königspaar hin."[41]

Es ist hier zuerst eine Situation beschrieben, die - nach Meinung Soehners - der dargestellten Situation voranging, die aber in der jetzigen Situation, den Gesten der Personen noch nachwirkt. Die dargestellte Situation entsteht durch das Eintreten des Königspaares, wobei dieses eigentliche Geschehen nicht dargestellt ist, sondern nur die Reaktionen der einzelnen Personen auf dieses Geschehen. Diese Reaktionen sind in der weiteren Deutung wichtig. Soehner entdeckt nämlich in ihnen die verschiedenen Stadien der passiven Apperception. Es geht dabei um die Frage, inwiefern die einzelnen Personen die Überraschung (Eintritt des Königspaares) bemerken und in welchem Stadium des Reagierens sie gezeigt werden. Velazquez ist noch ganz erschreckt; er kann noch nicht reagieren (1.Stadium: Erschlaffungsempfindung). Die Infantin ist schon eine Stufe weiter; sie wird im nächsten Moment reagieren (2.Stadium: Spannungsempfindung). Die rechte Zofe hat das alles schon durchgemacht; sie reagiert bereits mit dem Hofknicks. Die Zwergin ist noch nicht einmal fähig zu erschrecken; sie percipiert, sie appercipiert nicht. Soehner findet auf verschiedenen Personen verteilt verschiedene Stadien eines Apperceptionsprozesses, der sich als zeitlicher Prozess beim einzelnen Menschen ab-

spielen kann. Die gezeigte Situation meint einen bestimmten Moment, nämlich den, in dem die Infantin ihre Eltern bemerkt, in dem Velazquez erschrickt und die rechte Zofe bereits zu einer passenden Reaktion gefunden hat. In diesem Moment steckt zugleich die vorangehende Situation, also zwei "Zeitmomente" in einem: "Im ersten Zeitmoment - also vor Eintritt des Königspaares - ergibt sich folgende Situation: der Künstler steht vor der Staffelei und malt an seinem Bild. Sein Modell pausiert, erholt sich von der Sitzung. Um die Infantin wird viel Wesens gemacht, das Hofpersonal müht sich um sie. Das Thema ist Modellpause bei der Porträtierung der Infantin von Spanien. - Der zweite Zeitmoment, gekennzeichnet durch den Eintritt des Königspaares und die Reaktion der Bildpersonen, verändert die Themenstellung. Sie lautet nunmehr: Das Königspaar von Spanien besucht die Tochter."[42]

Nun sieht Soehner auch zwei räumlich gekoppelte Vorstellungen: er entdeckt zwei Standpunkte. Der eine Standpunkt ist der durch die Perspektive festgelegte, rechts von der Bildmitte. Der zweite Standpunkt ist der des Königspaares. Zu diesem Standpunkt kommt Soehner so:"Die Spiegelgesetze lassen den Standpunkt des Königspaares ebensoweit links der Bildmitte errechnen, wie der Beschauerstandpunkt rechts derselben ist."[43] Auf diesen zweiten Standpunkt blicken die Personen des Bildes. Auf den Bildraum bezogen ist der erste Standpunkt, auf die Bildhandlung der zweite. "Ein in der Mitte vor dem Bildwerk stehender Betrachter wird, sobald er sich näher mit dem Gemälde beschäftigt, infolge der genannten Tatsachen unsicher werden und fragen, wo er seinen Standpunkt zu wählen habe. Er wird mit gleicher Kraft nach links wie nach rechts gezogen, weil

alternierend verschiedene Inhalte bzw. Vorstellungen sich des Bewußtseins bemächtigen; einmal nach links, wenn er, vom Thematischen (dem Vordergrund) ausgehend, die Empfindung hat, sämtliche Blicke seien auf ihn gerichtet; einmal nach rechts, wenn er vom Maß der Dinge ausgeht, der Raumdarstellung (dem Hintergrund)."[44] Keiner der beiden Standpunkte ist auf die Dauer haltbar. Der Betrachter muß die Standpunkte wechselweise vertauschen, wenn er das Bild verstehen will. - Soweit der erste Teil der Interpretation.

Es sei zunächst einmal festgestellt, daß Soehners Interpretation sich positiv von allen anderen unterscheidet, und zwar dadurch, daß sie auf das Bild eingeht, den dargestellten Moment selbst deutet und nicht die Erklärung in einer außerhalb des Bildes liegenden Entstehungsgeschichte sucht. - Aber die Interpretation läßt sich so nicht halten. Wir haben die Frage der Spiegelung ja schon früher berührt. Soehner spricht zwar richtig von den Spiegelgesetzen, aber er wendet sie falsch an. Das "ebensoweit links" - "wie rechts" muß natürlich auf den Spiegel und nicht auf die Bildmitte, wie Soehner es tut, bezogen werden, denn der Spiegel hängt nicht in der Mitte des Bildes. Außerdem hat Soehner die perspektivische Verschiebung der räumlichen Verhältnisse, die durch den aus der Mitte gerückten Fluchtpunkt entsteht, nicht berücksichtigt. Das eintretende Königspaar, das vom Spiegel bezeugt werden soll, wie auch der zweite Standort sind nicht zu halten.

Es muß hier auf einen grundlegenden Irrtum hingewiesen werden. Soehner argumentiert mit den Standpunkten so, daß er sagt: wenn man, wie man das normalerweise tut, sich in die Mitte vor das Bild stellt und es betrachtet, so findet man zwei Standpunkte rechts und

links vor, die man abwechselnd einnehmen muß, um das Bild überhaupt zu verstehen. Dies ist ein Irrtum. Was durch die Zentralperspektive festgelegt wird, ist ein zum Bildraum relativer Standort des Betrachters. Die perspektivische Konstruktion bewirkt, daß derjenige, der das Bild betrachtet, - ganz gleich wo er sich tatsächlich vor dem Bilde befindet - den Bildraum immer als von diesem festgelegten Punkt aus gesehen erfährt. Und es muß betont werden: es ist dies so, ohne daß er sich dorthin begeben muß. Man kann das Bild als Gegenstand unter willkürlichem Blickwinkel ansehen, und es wird immer eine andere Perspektive sein; für den dargestellten Raum aber gilt dabei immer unwillkürlich dieselbe Perspektive und derselbe Blickwinkel. Es gibt für die Erfahrung des Betrachters also keinen Gegensatz zwischen dem ideellen Standort der Perspektive und dem realen Standort des Betrachters. Es ist für den Betrachter gar kein anderes Verhältnis zur Bildwelt möglich als das von diesem ideellen Standort aus. Die Behauptung, der Betrachter müsse (und könne) sich an einen Ort vor dem Bild begeben, der ein anderes Verhältnis zur Bildwelt hat als der Perspektiv-Standort,- und das behauptet Soehner ja für den zweiten Standpunkt - ist nur möglich durch die Verkennung der Grundtatsache der zentralperspektivischen Raumdarstellung, daß nämlich ein räumliches Verhältnis des Betrachters zur Bilwelt postuliert wird, das immer gilt. Es kann für den Betrachter gegenüber der Bildwelt keinen zweiten Standort geben, weil er sich immer auf dem einen befindet.

Es bleibt noch zu fragen, ob die Verhaltensweisen der Personen selbst eine Erklärung fordern wie die des überraschenden Eintretens des Königspaares, das vom Spiegel nicht bezeugt werden kann. Soehner spricht von

zwei Zeitmomenten: von einer vorangegangenen Situation und einer durch ein Ereignis aus dieser hervorgegangenen zweiten Situation. Die zweite ist dargestellt. Wenn man die Szenenbeschreibung (es handelt sich um den oben zitierten Text) daraufhin prüft, so findet man, daß nichts, was über den ersten Zeitmoment gesagt wird, irgendwie anschaulich nachzuweisen wäre. Zum Beispiel: die Infantin hat sich umgedreht, wegen der drückenden Hitze Wasser verlangt; der Zwerg hat einen Einfall, es gelingt ihm, die Infantin zur Blickwendung zu veranlassen; die Infantin erinnert sich, sie will nur schnell..; die rechte Zofe hat das Paar schon etwas früher bemerkt; Velazquez war ganz mit der Arbeit beschäftigt usw. Es handelt sich beim ersten Zeitmoment um Vermutungen ohne anschauliche Grundlage. Und alles, was den unmittelbar dargestellten Moment beschreibt, verlangt nicht nach einer Ergänzung durch ein außerhalb liegendes Ereignis. Und läßt sich zum Beispiel das Verhalten von Velazquez und Infantin erklären durch: "Betroffensein. Damit verbunden ist ein ruckartiges Anhalten der gerade geübten Tätigkeit."mit Bezug auf Velazquez und "Spannungsempfindung, an die sich im nächsten Augenblick die Reaktion knüpfen muß." mit Bezug auf die Infantin? - Auch unter diesem Gesichtspunkt ist die Interpretation nicht haltbar.

Der zweite Teil der Interpretation - der hier nicht im einzelnen besprochen werden soll - baut zu einem großen Teil ebenfalls auf die These der beiden Standpunkte. Da diese These hinfällig ist, muß die Interpretation im einzelnen entsprechend beurteilt werden. Wir wollen daher nur einen methodischen Gesichtspunkt herausgreifen. - Soehner beginnt den zweiten Teil seiner Interpretation, der die Überschrift "Das Bilderlebnis" trägt, mit der methodischen Behauptung, optische

Teileindrücke - zum Beispiel einer Bildbeschreibung - dürften nicht in willkürlicher Reihenfolge durchlaufen werden, es gebe vielmehr eine Gesetzmäßigkeit der Wahrnehmungsabfolge; als historischer Betrachter hätten wir die Vepflichtung zu fragen, wie diese Wahrnehmungsabfolge ursprünglich gedacht war. "Tatsächlich beruht die Wirkung eines Kunstwerkes wesentlich auf dem Ablauf der Wahrnehmung."[46] Er bezeichnet die dabei nötigen drei Wahrnehmungsschritte als undifferenziertes Totalerleben, sukzessives Erschließen des Ganzen in Teileindrücken und als letztes die simultane Ganzheitsauffassung. Das entspricht den in der Wahrnehmungspsychologie Wundts beschriebenen Wahrnehmungsmodalitäten[47], die bis zum Erkennen eines Gegenstandes durchlaufen werden, aber nicht durchlaufen werden müssen. Bei einem unbekannten Gegenstand werden die ersten betont sein, bei einem bekannten Gegenstand werden sie mehr oder weniger übersprungen werden. In Soehners Durchführung nimmt die zweite Stufe den größten Raum ein.

Soehner versucht die Wahrnehmungsabfolge für dieses Bild zu beschreiben. Die Behauptung einer sdchen Wahrnehmungsabfolge kann man als These akzeptieren. Die gegebene Durchführung ist aber methodisch unhaltbar. Es wird bei dieser "Wahrnehmungsabfolge" ohne Bedenken durch alle Ebenen der Bildgestaltung hin und her gesprungen; Gegenstand, Flächenkomposition, Farbe, motivische Fakten, Raum, Licht, Sinnbezüge, Symbolik usw. werden in beliebiger Reihenfolge miteinander verknüpft; Mittel und Wirkungen werden nicht unterschieden. Sich auf die Wahrnehmung einzulassen hilft nur, wenn das Wahrnehmen vom unterscheidenden, methodischen Verstand begleitet wird, der das, was nicht zusammengehört, auch wirklich trennt und Mittel und Wirkungen unterscheiden kann. Man hat hier aber nicht den Eindruck einer solchen

Begleitung. Vielmehr kommt man nicht um den Verdacht herum, es sei eine Interpretation nachträglich in eine "Wahrnehmungsabfolge" gekleidet worden. Denn es gibt kein das Bild selbst betreffendes Ergebnis, das die Notwendigkeit zeigt, an einem bestimmten Punkte der "Wahrnehmungsabfolge" entdeckt zu werden. Überblickt man Soehners Beschreibung als Ganzes, so zeigt sich, daß er aus dem "Bilderlebnis" eine Idylle für den Betrachter macht - wie Justi es für den Maler tat. Soehner macht eine story daraus, mit einem Helden, dem Betrachter, der an bestimmten Stellen nach durchstandenen Schwierigkeiten zu bestimmten Ergebnissen kommt[48]. Die"richtige Wahrnehmungsabfolge" bleibt eine Behauptung, die weder theoretisch noch anschaulich nachgewiesen wird.

Damit ist der Kreis der bestehenden Interpretationen, die sich um das Motivische des Bildes bemühen, abgeschritten. Man könnte fragen: warum wurde hier auf die inhaltliche Interpretation so großer Wert gelegt?Daraufgibt es zwei Antworten. Die Literatur zu diesem Bild besteht fast nur aus inhaltlichen Interpretationen. Außerdem handelt es sich bei der Interpretation der motivischen Fakten um mehr als nur um inhaltliche Ausdeutung; denn sie hat Folgen. Es hängt von der Entscheidung der Spiegel-Frage vieles ab, Aussagen über das Verhältnis des Bildes zum Betrachter, über den Realismus, über die Rolle der äthetischen Grenze, über das Weltbild des Malers. Und es werden gerade aus den kritischen Punkten der Interpretation mit großer Sicherheit Schlüsse gezogen, die grundsätzliche Aussagen über die Kunst von Velazquez machen. Zum Beispiel Gerstenberg: "Welch ein seltsames Durchstoßen oder vielmehr Verdoppeln der Seinsschichten wird damit erreicht! Hier sind die letzten Konsequen-

zen in der Malerei des Barock gezogen, wie sie in der Plastik Bernini brachte, nämlich das Hinübergreifen aus der Darstellungsschicht in die Wirklichkeit..."[49] oder Michalski in seinem Buch über die ästhetische Grenze: "Eine der seltsamsten und kompliziertesten Grenzüberschreitungen nicht nur des Barock, sondern überhaupt aller heteronomer Kunst, begegnet man im Werke des Velazquez. Das berühmte Gemälde "Las Meninas" ... verbindet Kunst und Realraum auf eine bisher noch nicht dagewesene Weise."... "Es zeugt von ungeheurer Kühnheit barocker Einbeziehung des Realraumes in das Kunstwerk, wenn Velazquez..."[50]. Diese Aussagen bauen auf Annahmen, die - wie wir gesehen haben - auf mangelnder Beobachtung beruhen. Und es zeugt eher von ungeheurer Kühnheit der Kunstwissenschaft, sich nicht auf die Phänomene einzulassen. Denn, sich nicht auf die Phänomene einzulassen, das muß als der Grundzug der Literatur zu den "Meninas" bezeichnet werden. Die Deutungen bewegen sich weit mehr im spekulativen als im anschaulichen Bereich. Es scheint wirklich so zu sein, wie Moya sagt[51], daß das Bild wie ein heiliger Leichnam behandelt wird, den man nicht berühren darf. Vor lauter Ehrfurcht vor der Größe des Bildes wagt man gar nicht mehr es anzuschauen. Es ist erstaunlich, mit welcher Hartnäckigkeit Dinge von Justi übernommen werden, die gar nicht zu sehen sind, so zum Beispiel die geschlossenen Fensterläden der drei mittleren Nischen (da ist kein Fenster; es sind Wandnischen) oder das Wasser, das sich in dem Gefäß, das der Infantin gereicht wird, befinden soll und das nun wirklich niemand sieht (neuerdings ist sogar behauptet worden, daß es sich um Kakao handelt[52]). Angesichts solcher Tatsachen ist man versucht zu meinen, Justis Interpretation sei mehr angeschaut worden als das Bild. Eine solche Ver-

nachlässigung des Phänomenalen scheint das Schicksal eines berühmten Kunstwerkes zu sein, weil man es eben schon "kennt". - Eine phänomenologische Analyse ist dringend gefordert.

Über dem Was der Darstellung ist das Wie des Bildes fast ganz vernachlässigt worden[53]. Es wird vom Realismus, vom Impressionismus, von formaler Komposition usw. dieses Bildes gesprochen. Aber nirgends findet man eine genaue Untersuchung dessen, was damit bezeichnet wird. - Im folgenden soll diese längst fällige phänomenologische Untersuchung des Bildes auf allen Ebenen versucht werden.

Bestandsaufnahme

Das Bild zeigt den Blick in einen Innenraum, der sich in die Tiefe erstreckt. Von diesem Raum sieht man zwei Wände. Nach rechts blickt man schräg auf die Fensterwand. Sie besteht aus einer Folge von rechteckigen Nischen, in deren hinterster und vorderster sich ein Fenster befindet[54]. Zwischen den Nischen hängen in zwei Reihen übereinander Gemälde. Das vordere Fenster ist geöffnet; man sieht den zur Seite geklappten Laden und den Schatten, den dieser auf die Laibung der Nische wirft. Durch dieses Fenster fällt helles Sonnenlicht ein, beleuchtet die Personen im Vordergrund, die Leinwand und den Fußboden und läßt starke Schatten entstehen. Das hintere Fenster ist nicht geöffnet wie das vordere (man müßte sonst den geöffneten Laden sehen[55]). Deshalb scheint nur schwaches, diffuses Licht herein, das an der Rückwand und an der Decke zu leichten Aufhellungen führt. Durch die geöffnete Türe in der Rückwand fällt ein schmaler Sonnenstrahl auf den Fußboden. (Er läuft parallel zum Schatten, den die im Sonnenlicht stehende Leinwand wirft.) Durch die Türe blickt man in einen Vorraum mit einer Treppe. Die Treppe beginnt ein Stück weit von der Türe entfernt. Die Türe ist nach dem Vorraum hin geöffnet, stößt aber nicht an die vorderste Treppenstufe an. Man muß sich also zwischen Türe und Treppe einen Abstand etwa von der Breite eines Ganges vorstellen. Es liegt nahe, ähnliche Verhältnisse zwischen oberem Ende der Treppe und Wand anzunehmen. Die Wand jenseits der Treppe und der Fußboden vor der Trep-

pe sind hell erleuchtet. Die starke Helligkeit auf dem Fußboden zeigt, daß das Licht hier durch eine offene, ins Freie führende Türe einfällt. Das Licht an der Wand hinter der Treppe scheint dagegen von einem höher liegenden Fenster zu kommen; darauf deutet, daß die Helligkeit an der Wand nach unten hin abnimmt.

Die Rückwand des Hauptraumes erscheint symmetrisch gegliedert. In der Mitte hängt ein Spiegel[56]. Zu beiden Seiten ist je eine Türe und Vertäfelung (links zumindest eine Scheintüre) zu sehen. In der oberen Hälfte der Wand hängen zwei große Gemälde. Die Symmetrie der Rückwand deutet darauf hin, daß die Wand so, wie sie zu sehen ist, vollständig ist (bis auf das Wenige, das von der Leinwand verdeckt wird; aber auch auf der anderen Seite wird durch die die Fensterwand rahmende Vertäfelung etwas von der Rückwand verdeckt), sodaß man die dritte Wand links hinter der Leinwand ergänzen kann. Man kann sich freilich vorstellen, daß der Raum nach links hin noch breiter ist. Das ändert aber nichts am phänomenalen Eindruck und Befund, nach dem der Spiegel in der Mitte der Rückwand des Raumes zu hängen scheint. Die Mitte der Rückwand entspricht also der Mittelachse des Raumes. Die Mittelachse wird an der Decke durch die zwei Lüsterrosetten bezeichnet. Die Decke ist im übrigen ungegliedert. Der Fußboden ist, außer durch das einfallende Licht, völlig undifferenziert.

Der Raum ist durch zentralperspektivische Konstruktion zur Darstellung gebracht. (s.Abb.2 und 3) Der Fluchtpunkt ergibt sich als der Schnittpunkt aller im realen Raum in die Tiefe führenden Horizontalen. Dieser zentrale Fluchtpunkt liegt im Bereich der offenen Türe, also nicht auf der Mittelachse des Raumes, sondern etwa in der Mitte zwischen Mittelachse und Fensterwand. Der exzentrische Fluchtpunkt bringt es mit sich, daß auch

die zur Bildfläche parallelen Horizontalen, die horizontalen der Rückwand also, verkürzt werden. Diese Verkürzung ist gering, aber doch zu messen, etwa an den Distanzen zwischen Vertäfelung und Deckenlinie der Rückwand oder Deckenlinien und oberer und unterer Bildkante; die Distanzen nehmen nach links hin ab.

Dem zentralperspektivischen Fluchtpunkt entspricht vor dem Bild ein Augpunkt, durch den der Standort bezeichnet wird, vom dem aus gesehen der abgebildete Raum erscheint. Die Lage dieses Standortes vor dem Bild bestimmt die Gestalt der Raumprojektion. Daher ist dieser Standort mit der Abbildung des Raumes immer mitgegeben; er ist mitgemalt. Die Folge davon ist, daß der Betrachter, ganz gleichgültig wo er sich tatsächlich vor dem Bilde befindet, alles von diesem einen Standort aus sieht. Der tatsächliche Standort eines Betrachters und der vom Bilde festgelegte Standort können also verschiedene sein, und doch befindet sich jeder Betrachter idealiter immer auf dem mitgemalten Standort gegenüber der Türe. Dieser mitgemal te Standort des Betrachters soll daher im folgenden fiktiver Betrachterstandort und der auf diesem anzunehmende Betrachter fiktiver Betrachter genannt werden.

Der fiktive Betrachterstandort kann vom Bilde her genau lokalisiert werden. Er liegt gegenüber der Türe. Seine Entfernung vom Bilde ist durch das Verkürzungstempo festgelegt und läßt sich durch das Distanzpunktverfahren ermitteln. (s. Abb.3 und 4 und Anhang) Es ergibt sich eine Entfernung des Augpunktes vom Bilde von etwa 2,8 m bis 3 m. Der Abstand des fiktiven Betrachters vom Bilde ist also sehr klein. Der fiktive Betrachter befindet sich im Vergleich zur Bildhöhe (3,18 m) sehr nah am Bild.

In dem dargestellten Raum befinden sich einige Personen. Es handelt sich um Personen, deren Namen uns bekannt sind und die um das Entstehungsjahr des Bildes (1656) im Palast lebten[57]. Wir haben also Porträts historischer Personen vor uns. In der Mitte des Bildes steht die Infantin. Sie ist umgeben von zwei Zofen. Die eine Zofe kniet auf der linken Seite. Sie ist zur Infantin gewendet und reicht dieser auf einem Tablett zwei Flakons oder Kännchen, ein rotes und ein braunes[58]. Die Arme sind angewinkelt, wobei die Oberarme am Körper anliegen; das unterstreicht die Neigung des Oberkörpers. Das Gesicht mit den weit offenen Augen und dem leicht geöffneten Mund drückt eine deutliche Hinwendung zur Infantin, eine Eindringlichkeit aus, die durch den Anredegestus der linken Hand - leicht nach oben gewinkelt, Finger locker gespreizt - als Bitte oder Aufforderung genauer bezeichnet wird[59]. Die Infantin ist mit ihrem Körper etwas nach links gewendet. Diese Wendung wird unterstützt durch die Haltung der Arme: ihr linker Arm ist nach vorne ausgestreckt, ihr rechter angewinkelt und zurückgenommen. Den Kopf hat sie dagegen in der anderen Richtung, von dem knienden Fräulein weggewendet. Daß es sich nicht um ein Zuwenden handelt, wird deutlich gemacht. Der phänomenale Tatbestand zeigt eine Hauptorientierung der Infantin zur Zofe. Und gegenüber dieser Hauptorientierung ist der Kopf abgewendet, nicht zugewendet. In dieser Wendung blickt die Infantin nach vorne aus dem Bild heraus. Wie sie sich zu der Aufforderung von links verhält, kann nur aus der Haltung des Kopfes abgelesen werden. Man sieht zwar, daß die Infantin die Hand nach dem Tablett ausstreckt; ob sie aber zugreift oder abwehrt, das wird nicht gezeigt. Die Abwendung des Kopfes aber drückt Ablehnung aus. Damit ist die Kopfwendung der Infantin

also psychologisch zu verstehen, nicht im Sinne einer story[60]: die Infantin wehrt ab, sie mag nicht; ein bißchen Trotz steckt vielleicht darin. Die Zofe auf der rechten Seite befindet sich etwas hinter der Infantin, sodaß ihre Wendung zur Infantin als Wendung schräg nach vorne erscheint. Ihr Knicks gilt aber der Infantin. Den Kopf hat sie etwas weiter nach vorne gedreht und blickt wie die Infantin aus dem Bilde heraus. Rechts am Bildrand befinden sich die beiden Zwerge; sie sind dicht beieinander, haben aber nichts miteinander zu tun. Die Haltung der Zwergin ist steif; besonders der krampfhaft angwinkelte Arm vermittelt diesen Eindruck. Ihr Blick geht schräg aus dem Bild heraus. Weder aus Mimik noch Gestik ist zu entnehmen, ob sie von irgend etwas, was um sie herum vorgeht, Notiz nimmt. Der Zwerg ist im Profil zu sehen. Mit einem großen Schritt hat er den linken Fuß auf den Rücken des Hundes gestellt. Seine nach vorne geneigte Gestalt wird vom vorgestreckten Bein gestützt. Seine Arme sind spielerisch-tänzerisch erhoben, offenbar um die Balance zu halten. Er ist ganz mit dem Hund beschäftigt[61]. Der Hund, den Kopf schräg nach vorne gewendet, erscheint völlig unbeweglich. Rechts, weiter hinten im Raume stehen eine Hofdame und ein Guardadamas. Sie sind im Gespräch. Die Hofdame hat den Kopf ihrem Nachbarn zugewendet. Ihre erhobene Hand zeigt eine die Rede begleitende Gebärde: sie spricht ihn an. Er blickt nach vorne, die Hände vor dem Bauch gefaltet. Ganz hinten blickt der Hofmarschall der Königin durch eine geöffnete Türe in den Raum. Er steht auf einer in die Tiefe ansteigenden Treppe, und zwar so, daß man sehen kann: er ist beim Hinaufsteigen stehen geblieben und hat sich halb umgedreht, sodaß man ihn von der Seite sieht. Er hält einen Vorhang beiseite. Alles deutet darauf hin, daß er im Vorbeigehen

stehen geblieben ist. Der Hut in seiner Hand deutet sogar darauf hin, daß er von draußen hereingekommen ist. Wir haben ja auf Grund der Lichtführung festgestellt, daß der Vorraum, in dem sich der Hofmarschall befindet, nach rechts eine ins Freie führende Türe besitzen muß, die gerade offen steht. Wir können dazu noch mehr sagen, da wir wissen, welcher Raum hier abgebildet ist. Die beiden großen Gemälde an der Rückwand sind zur Identifizierung des Raumes entscheidend. Es handelt sich links um die Darstellung der Bestrafung der Arachne durch Athena und rechts um die der Bestrafung des Marsyas durch Apoll, beides Szenen aus Ovids Metamorphosen. Die abgebildeten Gemälde stammen von Mazo; es sind Kopien nach Rubens (Arachne) und Jordaens (Marsyas)[62]. Diese Bilder hingen zusammen mit anderen Kopien Mazos nach Rubens und Rubens-Schülern in dem "Hauptraum der Prinzengemächer des unteren Geschosses, deren Fenster auf den kleinen Platz hinausgehen"[63]. Schon Palomino hat den dargestellten Raum als eine Galerie des Prinzengeschosses bezeichnet[64]. Wir dürfen also den abgebildeten Raum als das Porträt einer historischen Räumlichkeit bezeichnen. Das Prinzengeschoß lag zu ebener Erde[65]. Demnach führt die Türe wirklich zu ebener Erde ins Freie, und der Hofmarschall der Königin ist eben von draußen hereingekommen. Die Treppe, auf der er stehen geblieben ist, führt wahrscheinlich in das obere Geschoß. Im oberen Geschoß über der Prinzenwohnung befand sich die Wohnung der Königin[66]. Dorthin, darf man annehmen, ist der Hofmarschall der Königin unterwegs.

Links, hinter der knienden Zofe steht Velazquez. Er steht zugleich vor einer Leinwand, auf deren Rückseite man blickt. Die Leinwand ist zum größten Teil vom Bildrand abgeschnitten. Velazquez ist mit dem Körper

der Leinwand zugekehrt. Er ist von der Leinwand zurückgetreten; das zeigen die Schrittstellung der Beine und die zurückgelehnte Haltung. In der linken Hand hält er die Palette, außerdem einige Pinsel und den Malstock, in der rechten Hand den Pinsel, mit dem er gerade gemalt hat. Auf der Brust trägt er das rote Kreuz des Santiago-Ordens[67], links einen Gegenstand, der als Schlüssel des Hofmarschalls zu deuten ist[68]. Die Haltung der ganzen Gestalt sowie die heruntergesunkene Hand mit der Palette zeigen, daß Velazquez das Malen unterbrochen hat[69]. Dabei hat er den Kopf nach rechts gewendet. Er blickt aus dem Bilde heraus und fixiert den Betrachter.

Velazquez ist die einzige Bildperson, die den Betrachter fixiert. Sechs Personen blicken nach vorne aus dem Bild heraus. Aber außer bei Velazquez fühlt man sich bei keiner Person vom Blick getroffen; das gilt besonders für die Infantin, die rechte Zofe und die Zwergin, deren Augen im einzelnen zu erkennen sind. Sie blicken an einem vorbei. Es wird dies besonders deutlich, wenn man experimentell eine Person herausnimmt und ein Auge dieser Person abdeckt. Eine Untersuchung der Pupillen (sie konnte nur an den Figuren von Velazquez und Infantin durchgeführt werden) erhärtet diesen Eindruck. (Abb. 19 und 20) Bei der Infantin sind die Pupillen als schmaler, länglicher dunkler Fleck gemalt, nicht kreisrund. Bei Velazquez ist dagegen eine runde, vom Oberlid etwas abgeschnittene Pupille zu erkennen. Das heißt: wo die Pupille rund erscheint, wird das Auge von vorne gesehen, wo sie aber als senkrechter Streifen erscheint, von der Seite. Nur das Auge, das der Betrachter von vorne sieht, kann als auf den Betrachter gerichtet verstanden werden. Es könnte dagegen eingewendet werden, daß damit nichts erreicht sei, da man ja doch nicht genau feststellen könne, wohin die

Infantin blickt. Dazu ist zu sagen: sollte die Infantin den Betrachter anblicken, so hätte das ebenso deutlich gezeigt werden können wie bei der Figur des Velazquez. Gezeigt wird aber, daß sie weder den Betrachter noch sonst etwas Bestimmtes anblickt. Es muß gerade die Bezuglosigkeit ihres Blickes als Intention verstanden werden. - Es handelt sich im übrigen bei allen Personen um einen "wandernden Blick", das heißt, das Verhältnis des Blicks zum Betrachter bleibt unverändert, wenn der Betrachter seinen Standort vor dem Bilde ändert; Velazquez blickt ihn immer an, die Infantin blickt immer an ihm vorbei. Hier liegt also dasselbe vor wie beim Verhältnis zum abgebildeten Raum. Wie der Raum auf einen fiktiven Betrachter bezogen ist, so sind auch die Blicke der Personen des Bildes auf einen, und zwar denselben fiktiven Betrachter ausgerichtet beziehungsweise nicht ausgerichtet. Das heißt, auch was das Angeblicktwerden betrifft, befindet sich der Betrachter idealiter immer auf dem fiktiven Betrachterstandort.

Velazquez fixiert also den Betrachter. Es ist kein kurzes Hinblicken; dazu ist die Haltung des Kopfes zu stark in die Gesamthaltung der Figur integriert. Und die Gesamthaltung deutet kein bloßes Innehalten im Malen, sondern eine Ruhestellung an. Velazquez ist weit von der Leinwand zurückgetreten, wie um das Gemalte aus einem Abstand betrachten zu können, hat den Blick von der Leinwand weggewendet und läßt ihn auf dem fiktiven Betrachter ruhen. Dieser Blick entspringt der Intention, das Gemalte mit dem Modell zu vergleichen. Es ist der Blick auf das Modell, mit dem Velazquez den fiktiven Betrachter fixiert. Der fiktive Betrachter erhält dadurch eine motivische[70] Bestimmung; ihm wird eine Rolle im Zusammenhang des Bildgeschehens - also

über sein bloßes Betrachter-Dasein hinaus - zugeteilt: Er ist das Modell des Malers. Modell und fiktiver Betrachter sind eins.[70a]

Wer ist aber als Modell gemeint, wer wird hier porträtiert? Wir haben im vorangehenden Kapitel die Problematik dieser Frage angerissen. Der Spiegel, der an der Rückwand des Raumes hängt und das Königspaar reflektiert, gibt die entscheidende Information. Wir verstehen diese Information aber nur dann richtig, wenn wir die Spiegelung als eine Angelegenheit räumlicher Verhältnisse auf Grund der vorliegenden Raumprojektion erklären.

Vermöge der zentralperspektivischen Raumkonstruktion befindet sich jeder Betrachter idealiter auf dem fiktiven Standort gegenüber der Türe; er sieht die Bildwelt immer von da aus. Das heißt: nur auf den Fluchtpunkt blickt er senkrecht; alles, was von diesem abweicht, sieht er unter mehr oder weniger schrägem Blickwinkel. Er blickt also schräg auf den Spiegel. Daher kann er sich nicht selbst im Spiegel sehen. Er könnte es, wenn er gerade vor dem Spiegel, das heißt in der Mittelachse des Raumes, die ja zugleich die Achse des Spiegels ist, stünde. Der Standort des fiktiven Betrachters weicht aber von dieser Achse ab. Nach den Spiegelgesetzen[71] ist die Abweichung des fiktiven Betrachterstandortes von der Spiegelachse (Spiegelachse = Mittelachse des Raumes) gleich der Abweichung des gespiegelten Gegenstandes von der Spiegelachse: Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel des Lichtes beziehungsweise des Sehstrahles. Es braucht also nur der Winkel, unter dem der fiktive Betrachter auf den Spiegel blickt, um die Spiegelachse nach der anderen Seite geschlagen zu werden, so erhält man den Winkel, unter dem sich der gespiegelte Gegenstand zum Spiegel

verhalten muß. Dabei muß man die Verzerrung nach links berücksichtigen, die durch den aus der Mitte gerückten Fluchtpunkt entsteht[72].(s. Abb.5 und Anhang) Führt man diese Konstruktion durch, so ergibt sich, daß der Blick des Betrachters mittels des Spiegels auf die Leinwand fällt[73], daß also das Gemälde, an dem Velazquez arbeitet, beziehungsweise ein Teil desselben gespiegelt wird. Es wird nicht ein außerhalb des Bildes oder außerhalb des zu überblickenden Bildraumes real vorzustellendes Königspaar gespiegelt, sondern das Porträt des Königspaares, also ein Gegenstand der Bildwelt. Die Frage nach dem Modell ist damit beantwortet: Velazquez malt an einem Porträt des Königspaares; der König beziehungsweise die Königin ist das Modell, auf das Velazquez blickt.

Es gibt im Bilde noch einige Hinweise darauf, wie man sich die Rolle des Modells vorzustellen hat. Die räumliche Position des Modells ist mit dem fiktiven Betrachterstandort beziehungsweise mit dem Augpunkt gegeben. Die Lage des fiktiven Betrachterstandortes (gegenüber der Türe) und seine Entfernung vom Bild (2,8 - 3 m) haben wir bereits besprochen. Auch die Höhe des Augpunktes wird im Bilde festgelegt. Der Augpunkt liegt tiefer als die Augen der stehenden Erwachsenen im Bilde, etwa auf der Höhe der Augen der rechten etwas gebeugten Zofe. Die Person, auf die sich dieser Augpunkt bezieht - und diese Person soll ja eine bestimmte sein, nämlich das Modell -, muß also anders als stehend gedacht werden. Die tatsächliche Höhe des Fluchtpunktes vom unteren Bildrand beträgt etwa 1,3 m. Das entspräche der Augpunkthöhe, wenn der untere Bildrand mit dem Fußboden identisch wäre. Die Umstände sprechen aber dagegen, daß dies so ist. Die Neigung der im Bildraum stehenden Leinwand zum Betrachter hin ist größer als die Distanz zwischen dem Fußpunkt der Leinwand und dem unteren Bildrand. (s. Abb.3 und 4 sowie Anhang)

Würde diese letztere Distanz mit der tatsächlichen räumlichen Distanz zwischen dem Fußpunkt der Leinwand und der Bildebene identisch sein, so würde die obere Ecke der Leinwand die Bildebene um ein gutes Stück durchstoßen. Da aber der Bildausschnitt am unteren Rand räumlich nicht festgelegt ist, muß die Bildebene vor der Leinwand, auch vor deren am weitesten herausragenden Ecke gedacht werden. Und das heißt: unterer Bildrand und Fußboden sind nicht identisch[74]. Man hat als Betrachter keine volle Einsicht auf den Fußboden, der jenseits der Bildebene liegt. Und das gilt nicht nur für den unteren Rand; das gilt für alle Bildränder. Das Bild gibt nur einen Ausschnitt des dargestellten Raumes wieder. Dieser Ausschnitt ist so gewählt, daß er nach allen Seiten hin den Einblick in den Raum beschneidet. Es fallen also nirgends die Grenzen des Bildes mit den Grenzen des Raumes zusammen. An allen vier Seiten des Bildes wird für den Betrachter etwas vom Bildraum abgeschnitten, sodaß der Einblick in den vom Betrachter aus gesehen unmittelbar jenseits der Bildebene liegenden Teil des Raumes nach allen Seiten wie auch nach oben und unten hin verwehrt ist. Am unteren Rand liegt der Bildausschnitt mindestens 10-20 cm über dem Fußboden; das läßt sich auf Grund der Neigung der im Bilde gemalten Leinwand errechnen. Daraus ergibt sich nun eine Höhe des Augpunktes vom Fußboden von 1,4 - 1,5 m. Es handelt sich dabei um einen Mindestwert, der aber kaum überschritten werden kann, weil vom Bilde her ein stehendes Modell, das heißt eine Augpunkthöhe von etwa 1,7 m ausgeschlossen wird. Um eine stehende Person kann es sich also nicht handeln, für eine sitzende Person (Augpunkthöhe etwa 1,2 -1,3 m) ist der Augpunkt zu

hoch. Es kann sich dann nur um eine auf einem Podest sitzende Person handeln. Und das ist das porträtsitzende Modell. Es entspricht dies der üblichen Handhabung beim Porträtieren: man läßt den Porträtierten sich setzen, auch wenn er als ein Stehender gemalt wird, setzt ihn aber auf ein Podest, damit der stehende Maler nicht zu stark auf ihn herabschaut und die Proportionen sich nicht verzerren. Damit wäre auch die Tatsache berücksichtigt, daß der Augpunkt sich ja nur auf eine Person beziehen kann und nicht auf König und Königin zugleich.

Wir können uns jetzt das Modell genauer vorstellen. Es sitzt an einer bestimmten Stelle vor dem Bild auf einem Podest von bestimmter Höhe. Dies ist eine räumliche Position, die nicht einfach die eines Betrachters des Bildes ist, sondern eine spezifische Position, die nur für das Modell zutrifft. Dieses Modell - das wird durch die motivischen Zusammenhänge, die durch die Figur des Velazquez und durch den Spiegel geschaffen werden, gezeigt - ist nicht irgend ein Modell, sondern der König oder die Königin. Der König - was für den König gesagt wird, kann prinzipiell auch für die Königin gesagt werden, es soll aber im folgenden mit Bezug auf den König formuliert werden - sitzt der im Bilde gezeigten Szene an der von der Perspektive angewiesenen Stelle gegenüber und wird von Velazquez porträtiert. Er sieht im Spiegel das Doppelporträt auf der Leinwand. Auf diese Weise kann er den Vorgang des Malens, die Entstehung des Bildes verfolgen. (Der Spiegel erhält dadurch zusätzlich eine szenische Motivation.)

Velazquez blickt den König an und stellt dadurch einen motivischen Bezug zu ihm her. Die anderen Personen blicken ihn nicht an, aber sind doch - bis auf

den Zwerg, die linke Zofe und den Hofmarschall - alle auf den König orientiert. Denn der Umstand, daß sie alle mehr oder weniger frontal zur Bildebene stehen, hat seinen Grund in der Anwesenheit des Königs. Sie kehren ihm möglichst nicht die Seite oder gar den Rücken zu. Sie sind auf den König ausgerichtet. Daß sie zum Bilde herausschauen, ohne den König anzublicken, ist daher nur die Folge dieser Grundorientierung. Eine Sonderrolle spielt der Hofmarschall in der Türe. Er scheint nicht aus dem Bilde herauszublicken; er scheint vielmehr auf die ihm zugewendete Leinwand im Bilde zu blicken[75]. Es wird ja gezeigt, wie er im Vorübergehen sich in den Raum hereinwendet. Sein Blick ist dadurch intentional zu verstehen, sozusagen als ein Blick aus Neugier. Daß er dabei auf den König blickt, ist unwahrscheinlich; das wäre zu indiskret. Verständlich wird sein Verhalten, wenn man den Blick auf die Leinwand bezieht. Er blickt sich im Vorbeigehen nach dem Bild um, um zu sehen, wie weit Velazquez mit dem Gemälde ist. Er hat durch die Entfernung von der Leinwand als einzige Person des Bildes eine Betrachterposition zum Doppelporträt, an dem Velazquez arbeitet. Der König sieht es ja nur durch den Spiegel.

Es muß betont werden, welcher Unterschied zwischen dem König in der hier beschriebenen Rolle und dem Justischen König besteht[76]. Bei Justi befindet sich ja auch der König beziehungsweise das Königspaar vor dem Bild und wird porträtiert. Justi hat die Perspektive und ihre Folgen für den fiktiven Betrachter nicht berücksichtigt[77] und glaubte daher den Nachweis für die Existenz des Königspaares vor dem Bild im Spiegel zu finden. Und der Nachweis, den der Spiegel liefert, ist ein gegenständlicher, der auf der Identität von Gespiegel-

tem und Spiegelung beruht, der also das Gespiegelte real anwesend sein läßt. Justi stellte sich deshalb ein historisch real vor dem Bilde existierendes Königspaar vor; er stellte sich das Königspaar den Personen, die jetzt im Bilde erscheinen, gegenüber plaziert vor, als diese Szene historisch stattfand[78]. Wie ist die Existenz des Königs in unserem Falle bezeugt? Durch die Haltung des Velazquez, die den motivischen Bezug zu seinem Modell herstellt, durch einen motivischen Hinweis also, nicht durch einen gegenständlichen. Die Existenz des Königs ist motivisch bezeugt. Er existiert nur durch diesen motivischen Bezug. Das heißt, er existiert nicht real, sondern nur motivisch, ideell vor dem Bilde. Der König muß historisch nie so gesessen sein, wie es das Bild von der fiktiven Person des Porträtierten verlangt. Denn durch den motivischen Bezug wird der König als Modell erst geschaffen; dieser Bezug setzt keinen realen König voraus. Daß das Bild wahrscheinlich für den König gemalt wurde[79], widerspricht dem nicht. Der König ist ideell vor der Staffelei und vor dem Bild anwesend. Er ist dann das fiktive Modell und dann der fiktive Betrachter der Szene des Bildes, wenn er real vor das Bild tritt, um es zu betrachten. Wenn wir das Bild anschauen, sehen wir das, was der fiktive König in seiner Position vor der Leinwand sieht[80]. Das Bild ist also etwas Gesehenes, genauer etwas vom König Gesehenes; es ist die Abbildung des Bildes, das der König in der ihm durch die Darstellung gegebenen Situation von der Szene hat. Insofern ist der König die Hauptperson. Der Inhalt des Bildes selbst rückt dagegen eine andere Person ins Zentrum. Der Inhalt ist ja die Fiktion des Poträtierens des Königs. Dadurch wird Velazquez zum eigentlichen Bildhelden.

Die Bildregie

Wir haben im vorangehenden Kapitel festgestellt, was im Bilde gegenständlich und motivisch gegeben ist. Wir wollen jetzt untersuchen, wie die dargestellte szenische Konstellation als solche gestaltet ist. Wir wollen also die Regie[81] des Bildes untersuchen. Die Bildregie umfaßt zwei Bereiche: einmal die szenischen Maßnahmen, die die räumlichen Beziehungen und Bewegungen bestimmen, zum anderen die Maßnahmen, die den zeitlichen Zusammenhang gestalten, das sind Gestik und Mimik, die den Handlungszusammenhang zum Ausdruck bringen. Beginnen wir mit den räumlichen Beziehungen.

Die räumlichen Beziehungen finden ihren deutlichsten Niederschlag in der Konstellation des Ausschnitts. Diese ist durch mehrere Faktoren bestimmt. Der dargestellte Raum besitzt eine deutlich ausgezeichnete Mittelachse (Mitte des Spiegels und Lüsterrosetten); der Blickpunkt, dem die perspektivische Darstellung des Raumes unterliegt, ist aber gegen diese Mittelachse verschoben. Die Achse des perspektivischen Systems, die zwischen dem Fluchtpunkt und dem Augpunkt des Betrachters besteht, ist also nicht identisch mit der Achse des dargestellten Raumes. Beide Achsen, die der Perspektive und die des dargestellten Raumes, verhalten sich außerdem zum Bild exzentrisch, weil ihre Projektionen auf die Fläche nicht mit der Mittelachse des Bildes zusammenfallen. Die Mittelachse des Bildes ist durch die Figur der Infantin ausgezeichnet. Alle übrigen Personen beziehen sich formal auf die Infantin

und damit zugleich auf die Mittelachse des Bildes. Und indem die Personen auf die Mittelachse des Bildes bezogen sind, negieren sie die Achse des dargestellten Raumes sowie die auf den Betrachter bezogene Achse der Perspektive. Der dargestellte gegenständliche Raum, die durch die Infantin repräsentierte symmetrische Bildordnung und die auf den fiktiven Betrachter bezogene Perspektive haben jeweils eine eigene Achsialität, die den beiden anderen zuwider läuft. Die jeweiligen Achsen beziehungsweise Zentren klaffen auseinander. Und dadurch, daß die drei Zentren nicht kongruieren, sondern auseinanderfallen, sind der dargestellte Raum, die Personen und der fiktive Betrachter so aufeinander bezogen, daß ihr Verhältnis als disparat und nicht als konzentriert anzusprechen ist. Diese szenische Konstellation (beziehungsweise der dadurch bedingte Ausschnitt) erscheint nicht als absolut festgelegt, sondern als labil, veränderbar, und zwar in dem Maße, wie die Zentren auseinanderklaffen. Würden die Zentren im Zentrum des Bildes zusammenfallen, so wäre alles auf die Mitte des Bildes beziehungsweise auf den fiktiven Betrachter (der dann in der Mitte vor dem Bild anzunehmen wäre) bezogen: der Raum, die Perspektive, die Personen und der fiktive Betrachter beziehungsweise das Bild, alles würde ein und derselben Norm unterliegen. Die räumliche Situation, die einer solchen Darstellung zugrunde läge, hätte durch die Symmetrie der Komposition und durch die Kongruenz aller Zentren gegenüber der gezeigten Konstellation den Charakter der Bestimmtheit und der Unverrückbarkeit. Dagegen hat die gezeigte Konstellation, weil bei ihr alle Bezugspunkte auseinanderfallen, den Charakter der Unbestimmtheit und Beliebigkeit. Dadurch wird der

Eindruck einer ganz unbestimmten, kontingenten Situation vermittelt. Daß diese unbestimmte Situation in der Komposition ihrer flächigen Repräsentationen äußerste Bestimmtheit aufweist, widerspricht dem nicht. Die flächigen Repräsentationen der beiden räumlichen Achsen, die Mitte der Rückwand des Raumes und der Fluchtpunkt, sind symmetrisch zur Bildmitte angeordnet. Diese planimetrische Maßnahme faßt durch Bestimmtheit, durch System zusammen, was auf der Regieebene gerade Unbestimmtheit bedeutet. Die Ebenen von Regie und Bildkomposition sind dabei aber genau zu trennen.

Dem Betrachter ist durch das Auseinanderfallen der Bezugspunkte keine beherrschende Rolle gegeben. Sein Standort ist nur durch eine Komponente, die Perspektive, festgelegt (bei der Kongruenz aller Zentren im Zentrum des Bildes wäre sein Standort von allen Komponenten festgelegt). Das bewirkt, daß auch der fiktive Standort nicht absolut festgelegt, sondern variabel erscheint, daß andere Betrachterstandorte als der festgelegte vorstellbar werden. Der fiktive Betrachter befindet sich also nicht in einem bestimmten, optimalen, sondern in einem ganz beliebigen, zufälligen Verhältnis zur Szene. Das heißt, die Bildwelt ist eine unter ganz zufälligen Bedingungen erfahrene. Die im Bilde festgehaltene Möglichkeit, die Bildwelt zu erfahren, ist nur eine jeweilige unter anderen jeweiligen Möglichkeiten; sie bezieht sich auf einen kontingenten Aspekt unter anderen möglichen kontingenten Aspekten. Es ist also ein ganz zufälliger Aspekt, den der Betrachter von der Szene hat.

Betrachten wir jetzt die Personenkonstellation. Aus dem Vorangehenden hat sich für die Personen ergeben, daß sie sich insgesamt in einem kontingenten Verhältnis zum dargestellten Raum und zum fiktiven Betrach-

ter befinden. Hinzu kommt, daß die Fußpunkte der Personen und damit die Grundrißbeziehungen der Personen untereinander verschleiert sind. Dadurch wird vermieden, daß die räumlichen Verhältnisse der Personen - und zwar sowohl zum dargestellten Raum und zum fiktiven Betrachter wie untereinander - klar ablesbar sind. Und das heißt, daß sie nicht als eindeutige, bestimmte Verhältnisse, sondern als unbestimmte Verhältnisse erfahren werden sollen. Obwohl sich die Personen einheitlich, nämlich exzentrisch zum Raum verhalten und formal auf die Infantin beziehungsweise auf die Bildmitte beziehen, bilden sie keine einheitliche Gruppe. Das Verhältnis der Personen zueinander ist eher disparat. Bei einigen Personen ist das räumliche Verhältnis so, daß sie sich zu einer Gruppe zusammenschließen. Das ist zum Beispiel bei den beiden Zwergen und dem Hund, bei der rechten Zofe und der Hofdame dahinter sowie bei der linken Zofe und Velazquez der Fall; die Genannten erscheinen jeweils als Gruppe. Zueinander verhalten sich die Gruppen wiederum disparat und divergierend. Dasselbe gilt auch für die einzelnen, nicht gruppierten Personen. Die Infantin ist ganz isoliert. Nicht so isoliert, aber doch auch keiner Gruppe zugeordnet sind der Hofmarschall der Königin und der Guardadamas. Es fällt auf, daß diese Verhältnisse nicht übereinstimmen mit den Beziehungen, die sich aus dem szenischen Zusammenhang, dem Handlungszusammenhang der Personen ergeben. Wir müssen daher die Gruppen, die einen formalen Zusammenhang repräsentieren, unterscheiden von denen, die durch den Handlungszusammenhang bestehen. Die formale Gruppierung wollen wir Figurengruppe, die szenische Gruppierung Handlungsgruppe nennen. Die Figurengruppen haben wir eben aufgezählt; wir wollen jetzt die Handlungsgruppen untersuchen.

Bei der Beschreibung der szenischen Gegebenheit hat sich gezeigt, daß die Personen nur teilweise in einem unmittelbaren motivischen Zusammenhang stehen. Zum Beispiel die Infantin und ihre beiden Zofen: sie sind aufeinander bezogen, durch ihre Handlung miteinander verknüpft. Sie stellen eine Handlungseinheit dar. Keine der drei Personen nimmt aber auf eine weitere Person des Bildes Bezug. Die Infantin und die beiden Zofen bilden eine selbständige, alle anderen ausschließende Handlungsgruppe. Dasselbe gilt für die beiden Personen rechts, die sich im Gespräch befinden; sie bilden eine Handlungsgruppe. Ihr Handeln beschränkt sich auf das Sprechen des einen und das Zuhören des anderen. Und auch sie sind ohne jeden optischen Bezug zu einer anderen Person. Die übrigen Personen des Bildes sind Einzelpersonen. Die Zwergin ist - obwohl sie räumlich nicht weit von anderen Personen entfernt ist - motivisch ganz isoliert. Sie tut nichts, sie steht nur da. Der Zwerg hat einen Bezug zum Hund, aber ähnlich wie zu einem Gegenstand. Im Grunde ist er mit sich selbst beschäftigt[82]. Auch der Hofmarschall, der durch die Türe in den Raum blickt, steht motivisch allein. Seine Handlung ist die, daß er im Vorbeigehen, auf dem Weg ins obere Geschoß, einen Vorhang beiseite haltend auf die Leinwand des Velazquez blickt. Wir haben festgestellt, daß dieser Blick intentional zu verstehen ist. Er stellt also eine motivische Beziehung zwischen Hofmarschall und Leinwand her. Andere Personen haben an dieser Beziehung aber keinen Anteil. Bei der Figur des Velazquez ist die Handlung weitgehend auf das Blicken reduziert. Velazquez erscheint in Ruhestellung. Er ist mit den Armen nicht tätig. Er blickt den Betrachter an. Dieser Blick ist ein konzentriertes Sehen; das wird durch die Identität von Kopfrichtung und Blickrichtung ausgedrückt. Der Blick des Velazquez -

im Zusammenhang mit seinem übrigen Verhalten - ist für uns die einzige Information über die Rolle des Königs als Modell. Es wird durch diesen Blick die Verhaltensweise des Königs, eben als die Verhaltensweise eines Modells, dessen Funktion darin besteht, ruhig dazusitzen und sich porträtieren zu lassen, festgelegt. In Bewegung oder Aktion wird der König nicht vorgestellt. Denn Velazquez reagiert ja auf nichts; die Aktivität liegt ganz auf seiner Seite. Der Blick ist intentional. Das Herausblicken der anderen Personen ist nicht intentional; sie blicken den Betrachter nicht an. Das Herausblicken ist nur die Folge davon, daß sie in ihrer frontalen Position nach dem König, der sich vor ihnen befindet, ausgerichtet sind. Die Personen zeigen mit dieser Stellung nur, daß sie sich der Anwesenheit des Königs - mehr oder weniger - bewußt sind. Es ist dies als allgemeiner Hinweis auf die motivische Anwesenheit des Königs zu verstehen. Die motivische Bestimmung als Modell erhält der König aber nicht durch diese Personen, sondern allein durch Velazquez. Und wie bei dieser durch die Figur des Velazquez gegebenen Bestimmung kein Anlaß gegeben ist, das Modell über seine Rolle als Modell hinaus in einer momentanen Aktion vorzustellen, so fehlt auch beim Herausblicken der übrigen Personen ein solcher Anlaß. Die Herausblickenden setzen die Anwesenheit des Modells voraus; sie setzen für ihr Gegenüber aber nur Anwesenheit, keine momentane Aktion voraus. Daher kann man die Sache nicht umdrehen und das Herausblicken der Personen als Reaktion auf eine momentane Handlung des Modells zurückführen[83]. Velazquez und der fiktive König bilden eine Handlungsgruppe, von der die übrigen Personen ausgeschlossen sind.

Es gibt keine Handlung im Bild, an der alle Personen gemeinsam beteiligt sind. Es gibt wohl einzelne Handlungen, die jeweils für eine Handlungsgruppe gelten, und es gibt einzelne Situationen, in denen die Einzelpersonen erscheinen; diese werden aber durch nichts zusammengeschlossen, auch nicht durch den fiktiven König in seiner Rolle als Modell. Das Totum der Szene besteht also nicht aus einer gemeinsamen Handlung, sondern aus Handlungen und Situationen, die völlig ohne Zusammenhang sind, aus kontingenten Situationen also. Die Kontingenz ist das Prinzip der Szene.

Wenn wir das Verhältnis zwischen Bildpersonen und Betrachter mit den Rieglschen Kategorien der inneren und der äußeren Einheit[84] beurteilen, so müssen wir zunächst feststellen: das Bild ist ein Gruppenporträt, bei dem die innere Einheit nicht hergestellt ist, wohl aber die äußere. Die äußere Einheit ist in der Figur des Velazquez verankert. Aber diese äußere Einheit baut nicht auf einer inneren Einheit (wie es im klassischen hölländischen Gruppenporträt des 17. Jahrhunderts der Fall ist[85]), sondern auf einer inneren Kontingenz. Daher bezieht sie sich zunächst nur auf eine Person im Bilde, auf Velazquez. Ohne die Anwesenheit des Königs als Modell sind die Personen des Bildes aber nicht zu denken. Nicht weil sie sich auf ihn bezögen, sondern weil es keinen Anlaß für ihre Anwesenheit in dem gezeigten Raum gäbe, wenn der König nicht gerade von Velazquez porträtiert würde. Der König als Modell ist also die Bedingung für die Szene. Die Anwesenheit der Personen sowie die Kontingenz, in der sich die Personen befinden, sind dadurch motiviert, daß der König porträtiert wird. Damit tritt die Kontingenz auf Grund ihrer Motivation durch die äußere Einheit an die Stelle der inneren Einheit.

Wir sehen die Personen in verschiedenen Situationen. Fassen wir zunächst die Figuren von Velazquez und Hofmarschall ins Auge. Velazquez ist in einer Situation gezeigt, die andeutet, daß er zuvor einen Bewegungsvorgang durchgemacht hat, daß er die Arme hat sinken lassen und den Kopf von der Leinwand weg zum Betrachter hin gewendet hat. Die dargestellte Situation selbst zeigt aber keine Bewegung mehr. Velazquez wird in einer Endsituation gezeigt, das heißt in einer Situation, die endgültigen Charakter hat und damit auch eine gewisse Dauer repräsentiert. Selbstverständlich ist die Haltung des Velazquez eine vorübergehende - er wird ja nicht ewig so dastehen -, aber sie ist keine punktuelle, momentane innerhalb eines kontinuierlichen, auch motivisch kontinuierlichen Ablaufs. Die Bewegung, die zur gegenwärtigen Situation von Velazquez geführt hat, ist motivisch in dieser Situation abgeschlossen. Insofern ist Velazquez nicht mehr in Bewegung; seine Situation hat den Charakter der Endgültigkeit; er kann ruhend vorgestellt werden. Demgegenüber haben wir beim Hofmarschall der Königin eine momentane Situation innerhalb eines kontinuierlichen Ablaufs vor uns. Der Hofmarschall hat sich im Vorbeigehen umgewendet und ist einen Augenblick stehen geblieben; dabei hat er einen Fuß schon auf die nächste Stufe gesetzt; mit einer Hand hält er einen Vorhang beiseite. Das ist keine endgültige Haltung. So kann man sich den Hofmarschall nicht über längere Zeit hin unverändert vorstellen. Die dargestellte Situation des Hofmarschalls weist auf Bewegungen hin, aus denen diese Situation entstanden ist, zugleich weist sie auch auf Bewegungen, die im nächsten Moment dieser Situation folgen werden. Diese Situation ist nur als eine momentane, in einem Augenblick vorübergehende, transitori-

sche vorstellbar. Wir haben also mit diesen beiden Personen zwei gegensätzliche Tendenzen bezüglich der Verhaltensweise in der Zeit gegeben, nämlich die Tendenzen zu Dauer und Momentaneität oder Ruhe und Bewegung. Denselben Gegensatz finden wir in der Figurengruppe der Zwerge. Der Knabe befindet sich in einer vorübergehenden Bewegungssituation. Die Zwergin dagegen bewegt sich überhaupt nicht; sie steht völlig bewegungslos und ruhig da. Auch der Hund ist unbewegt gezeigt. Der Gegensatz von Dauer und Momentaneität, der in den Einzelfiguren von Velazquez und Hofmarschall als Tendenz zu sehen ist, tritt hier in einer Figurengruppe dicht nebeneinander auf und ist dabei als Gegensatz gesteigert. An dem Knaben ist alles in Bewegung, alles aktiv. Die Situation, in der er zu sehen ist, kann nur einen Augenblick dauern. Die Zwergin dagegen ist so unbewegt, daß sie erstarrt wirkt. Man weiß nicht, wie lange sie schon so dasteht; es könnte lange sein.

Wenn man unter dem Gesichtspunkt dieses Gegensatzes die übrigen Personen betrachtet, sieht man sofort, daß die beiden Gruppen von linker Zofe und Infantin und von Hofdame und Guardadamas in ihrer Situationalität zur Ruhe neigen und daß nur die rechte Zofe in einer momentanen Situation zu sehen ist. Die Situation, in der die linke Zofe und die Infantin festgehalten sind, ist keine momentane Situation. Die Zofe bietet der Infantin etwas an und spricht zu ihr; die Infantin verhält sich dazu abwehrend, sie hört vielleicht gar nicht zu. Das spielt sich gleichzeitig ab und dauert eine gewisse Zeit an. Die beiden Personen haben ein gemeinsames Zeitmaß von einer gewissen Dauer. Man beachte, wie sich dieses enge Zusammenspiel, auch wenn es motivisch kontradiktorisch verläuft, for-

mal niederschlägt in der Isokephalie, der Parallelität zwischen der vorgeneigten Zofe und dem linken Haarschopf der Infantin sowie im Zusammenspiel der Hände. Innerhalb dieses identischen Zeitmaßes ist nun differenziert nach Aktion und Reaktion. Die Aktion geht von der Zofe aus; die Infantin reagiert nur auf diese. Ganz ähnliches gilt für die beiden, die sich im Gespräch befinden, die Hofdame und der Guardadamas. Das gemeinsame dialogische Zeitmaß und die Dauer ist auch hier gegeben, nur daß sich hier beide positiv zum Dialog verhalten: sie spricht und er hört ihr zu. Damit sind zugleich die Rollen nach Aktion und Reaktion klar verteilt. Zwischen diesen Gruppen befindet sich die Zofe, die gerade im Begriff ist einen Hofknicks zu machen. Das ist eine ausgesprochen momentane Situation. Denn beim Knicks gibt es keinen Ruhepunkt; der Knicks ist ganz transitorisch.

Es ist klar, daß die verschiedenen Situationen als gleichzeitige zu verstehen sind. Ein Nacheinander könnte nur in der Handlung begründet sein[86]. Eine Handlung, an der mehrere oder alle einzelnen Personen teilhaben, gibt es aber nicht. Die Szene besteht also aus gleichzeitigen kontingenten Situationen. Welches Zeitmaß hat diese Szene? Das Zeitmaß der gesamten Szene ist nicht länger als die kürzeste Momentaneität einer einzelnen Situation. Die dargestellte Szene dauert also nur einen Augenblick lang[87]. Zu diesem Augenblick verhalten sich die einzelnen Situationen entweder dauernd oder punktuell. Das heißt, die Dauersituationen werden dadurch, daß nur ein Augenblick dargestellt ist, nicht momentan. Dauermomente und transitorische Momente werden in einem Moment aufeinander bezogen. Die Situationen der Dauer

ausdrückenden Personen werden aktuell in eben dem Moment, den die Momentaneität ausdrückenden Personen exponieren. Andererseits werden die Momente der Momentaneität ausdrückenden Personen in das Zeitmaß der Dauer ausdrückenden Personen gebettet. Dies ist auch kompositionell verwirklicht: die rechte Zofe ist als die am stärksten Momentaneität ausdrückende Person von Dauer ausdrückenden Personen umgeben. Diese szenische Komposition verschiedener Zeitmomente ist zugleich der Grund dafür, warum die Augenblickssituation der Szene nicht in Erstarrung gerät. Die Entstarrung der in einem Moment festgehaltenen Bewegungssituation kommt bereits dadurch zustande, daß mit der Bewegungssituation zugleich Ruhesituationen abgebildet werden, die durch das Erscheinen im Moment nichts von ihrem Dauercharakter einbüßen. Es kommt hinzu, daß die Gebärden außerordentlich zurückhaltend sind, daß keine großen, ausladenden Gebärden und keine Pose, sondern funktionale Gebärden verwendet werden. Das unterstützt die Entstarrung. Entscheidend ist aber doch, daß die eigentlich momentanen Situationen benachbart sind anderen momentanen Situationen, die aber momentane Situationen von Dauerzuständen sind und insofern dem Augenblicklichen als momentanem Ereignis durch ein zeitliches Worinnen Dauer verleihen.

Das Bild zeigt eine momentane Szene. Ein Augenblick ist dargestellt[88]. Was für ein Augenblick ist es? Es ist der Augenblick, in dem sich der Hofmarschall gerade nach der Leinwand umblickt, in dem die rechte Zofe mitten im Knicksen ist und der Zwerg zu balancieren anfängt, während die linke Zofe versucht die Ablehnung der Infantin zu überwinden und während der König diesen Personen als Modell gegenübersitzt und von Velazquez betrachtet wird. An die-

sem Augenblick ist nichts Besonderes zu entdecken. Es ist etwas ganz Alltägliches, was der König sieht. Er sieht ja, während er sich porträtieren läßt, was sich neben und hinter Velazquez abspielt. Dieser Blick ist ein Blick "hinter die Kulissen". Und der Blick "hinter die Kulissen" ist nur für den König da. Das ist kein Anblick für die Öffentlichkeit. Auch die Situation des Königs selbst ist nicht für die Öffentlichkeit da. Es handelt sich um eine Situation aus dem Privatleben des Königs. Der König sieht also das Hofleben wie er es kennt (und wie es Velazquez als Hofmaler und Hofmarschall des Königs kennt), wie es sich für ihn alltäglich abspielt. Es ist ein ganz zufällig herausgegriffener, beliebiger Moment innerhalb der Porträtsitzung des Königs dargestellt. Quasi die Momentaufnahme eines beliebigen Augenblickes[89].

Der Vergleich mit der Fotografie ist naheliegend, und er wurde auch von verschiedenen Autoren gezogen[90]. Dieser Vergleich beruht auf der Kontingenz und der Momentaneität der dargestellten Situation - den beiden elementaren Faktoren der Momentfotografie. In ihnen stimmem die Momentfotografie und die Darstellung des Velazquez überein, nicht aber in den Mitteln, diese zu erreichen. Die Momentfotografie erreicht Momentaneität und Kontingenz durch mechanische Arretierung eines beliebigen Momentes innerhalb kontingenter Bewegungsabläufe. Eine transitorische Bewegungssituation wird dadurch in der Dauer festgehalten und wirkt dann erstarrt. Velazquez erreicht Momentaneität und Kontingenz durch szenische Manipulation[91], das heißt durch Maßnahmen, die der Momentfotografie überhaupt nicht zugänglich sind. Die motivischen Momente, das Fehlen der Handlung, das Auseinanderfallen der Szene in Figuren-

gruppen und Handlungsgruppen - das alles könnte auch die Fotografie durch die Wahl des Motivs, des Ausschnitts leisten. Die Systematisierung, die bei Velazquez hinter der Darstellung des Beliebigen steckt, geht aber über die Möglichkeiten der Fotografie hinaus. Die Komposition von Dauer und Momentaneität zum Beispiel hat System. Einmal sind die beiden Gegensätze auf zwei Einzelfiguren (Velazquez und Hofmarschall) verteilt, dann werden sie in einer Figurengruppe (den Zwergen) dicht beieinander als Gegensätze gesteigert vorgeführt, wobei die Figurengruppe sich räumlich zu den beiden anderen so verhält wie die Spitze eines Dreiecks zu dessen Basis. Dazwischen befinden sich die beiden Handlungsgruppen, deren Situationen die Dauer durch ihr dialogisches Verhältnis exemplifizieren, und zwischen diesen wieder die Einzelfigur, die die Momentaneität am stärksten verkörpert. Hinzu kommt, daß innerhalb der beiden Ruhe-Gruppen nach Aktion und Reaktion differenziert wird und daß außerdem bei den Reaktionen eine negative bei der vorderen und eine positive bei der hinteren Gruppe unterschieden werden. Ebenso haben die Divergenzen im Raume zwischen Raumachse, Bildachse und Perspektivachse - wie wir sie zu Beginn des Kapitels besprochen haben - System. Diese Systematisierung des Unsystematischen, das heißt der Beliebigkeitsstruktur, kann die Fotografie nicht, kann nur die Manipulation des Malers leisten.

Unter den Ergebnissen der bisherigen Untersuchung sind zwei von besonderer Bedeutung für das Verhältnis des Betrachters zur dargestellten Szene; nämlich erstens die Tatsache, daß die Szene einen beliebigen Moment wiedergibt, und zweitens der Umstand, daß die Szene von einem ganz beliebigen Standort aus gesehen wird. Für das unmittelbare Erlebnis

des Betrachters besteht überhaupt keine Diskrepanz zwischen seinem Verhältnis zum Bild einerseits und zur dargestellten Szene andererseits, und zwar sowohl in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht. Der Betrachter des Bildes erlebt keinen Widerspruch zwischen seinem jeweiligen realen Standort vor dem Bild und dem vom Bild festgelegten fiktiven Standort vor der Szene, und genauso wenig zwischen dem Moment, in dem er das Bild sieht, und dem dargestellten Augenblick. Für das Bewußtsein des Betrachters tritt das Bild als Darstellung eigentlich hinter der dargestellten Szene zurück. Man sieht sich der Szene gegenüber, weniger dem Bild. Man erlebt den mitgemalten Aspekt von jedem Standort vor dem Bilde aus als den eigenen realen Aspekt von der Szene. Es ist kein fremder Aspekt, sondern der eigene, den man von dieser Szene hat. Auch der dargestellte Zeitmoment wird nicht als ein fremder, das heißt vergangener, historischer erlebt, sondern als der gegenwärtig stattfindende. Wenn ich als Betrachter vor das Bild trete, sehe ich immer die szenische Konstellation desjenigen Momentes, in dem ich sie sehe. Ich habe einen szenischen Moment vor mir, den es vorher nicht gab, den ich jetzt gerade sehe, während er sich vor mir ereignet. Ich bin - und das gilt für jeden Betrachter - der erste (und einzige) , der ihn sieht.

Die Aktualisierung der Szene beruht auf der Beliebigkeitssruktur von Raumaspekt und Zeitmoment. Der beliebige Aspekt ist kein besonders ausgezeichneter, idealer, sondern ein zufälliger, sozusagen alltäglicher Aspekt und kann deshalb jeweils der Aspekt dessen sein, der so die Szene sieht - und das ist der Betrachter des Bildes. Damit wird vom Bild eine reale Erfahrung vermittelt, und zwar deshalb,

weil der Betrachter auf Grund der Beliebigkeit des festgelegten Aspektes seine Identität nicht aufzugeben braucht, um sich auf diesen Aspekt einzulassen. Er kann bleiben wie er ist. Er kann unter Beibehaltung seiner Identität der Betrachter des Bildes und der Betrachter der aktuellen Szene sein. Unter der Bedingung eines bestimmten, das heißt idealen Standortes müßte sich der Betrachter in eine andere, ihrerseits ideale Subjektivität versetzen und seine eigene Identität aufgeben. Hier dagegen kann er die Erfahrung, die ihm durch das Bild vermittelt wird, weil sie eben als eine reale erscheint, unmittelbar mit seiner realen Identität vor dem Bilde in Übereinstimmung bringen. Es kommt nun hinzu, daß der Betrachter sich nur mit dem Privaten des Königs identifizieren muß. Wenn der König ins Private gerückt ist, kann auch der Betrachter sich mit dem Privaten des Königs identifizieren, ohne seine eigene Privatidentität aufzugeben. Dasselbe gilt für die zeitliche Identität. Dadurch, daß ein beliebiger Moment dargestellt ist, kann der Betrachter gegenüber dem Bild seine Identität bewahren. Denn der Moment, in dem sich die Szene abspielt, ist genau so zufällig wie der, in dem der Betrachter das Bild sieht. Der dargestellte Moment verlangt also mit Bezug auf seine Rezeption keine Ausnahmesituation. Die Bedingungen, unter denen die Szene erfahren werden kann, unterscheiden sich prinzipiell nicht von denen, unter denen das Bild erfahren wird. Der Betrachter kann daher das Dargestellte unmittelbar in seinen realen Erfahrungshorizont integrieren. Das heißt aber nichts anderes, als daß der Betrachter dabei nicht zur historischen Figur wird. Und in dem Maße, wie der Betrachter keine historische Fi-

gur werden muß, um sich integrieren zu können, wird die Szene kein historisches Ereignis. Das Bild ist somit nicht die Darstellung eines historischen, auch nicht eines beliebigen Historischen Momentes, sondern eines aktuellen Momentes; es ist die Darstellung der Szene, die wir als Betrachter in diesem Moment und von unserem Standort aus vor uns sehen.

Genau das ist es, was für den fiktiven König gilt. Wir sehen, die Identifikation mit der Rolle des Königs ist total. Der Betrachter ist der König, wenn er das Bild anschaut, und zwar unwillkürlich. Alles ist auf diese unwillkürliche Identifikation angelegt. Das kommt natürlich vorallem dem König selbst als dem Betrachter und Adressaten des Bildes zugute. Daß jede andere Person, ohne daß sie der Adressat des Bildes ist, dieselbe Erfahrung macht wie der König, ist ein notwendiges Mitresultat.

Die Regie des Bildes ist in allen ihren Maßnahmen auf ein Ziel ausgerichtet;dem Betrachter des Bildes die Illusion zu geben, er sei das tatsächliche Gegenüber des Malers im Bild - und umgekehrt, die dargestellte Szene sei das, was sich tatsächlich vor ihm abspielt. Der König, der als Betrachter vor das Bild tritt, kann sich immer poträtiert fühlen. Zugleich sieht er, daß sein Hofmaler immer für ihn arbeitet, immer für ihn da ist. Der Maler empfiehlt sich damit als ergebener Diener. Aber Velazquez geht mit seinen Aussagen noch weiter. Er läßt das Bild das Sehbild des Königs sein. Das heißt: Velazquez malt mit den Augen des Königs. Was der König sieht, das ist für Velazquez das Objekt seiner Malerei. Der König ist also der Herr über die Kunst. Von ihm hängt es ab, was gemalt wird. Dieselbe Aussage wird auch auf einer anderen Ebene gemacht, und zwar durch

die Anspielung, die durch die beiden Gemälde der Rückwand gegeben ist. Athena und Apoll sind auf den Gemälden als die Sieger im Kampf der göttlichen mit der niederen menschlichen Kunst, das heißt als Herren der wahren Kunst dargestellt[92]. Durch die Anordnung der Gemälde werden Athena und Apoll den Köpfen der Königin und des Königs im Spiegel zugeordnet. Auch durch den Spiegel selbst wird die Stellung des Königs erklärt. Der König sieht in dem Spiegel das, was Velazquez malt. Das heißt einmal: der König hat Einsicht in das Schaffen des Malers; was Velazquez malt, ist dem König zugänglich[93]. Zum andern heißt das: in dem, was Velazquez malt, hat der König ein Spiegelbild dessen, was er in seiner Umgebung wahrnimmt. Damit drückt Velazquez aus, daß seine Kunst nur für den König - und nur durch ihn existiert[94].

So verstanden bedeutet das Bild eine Huldigung an den König. Der Maler und seine Malerei huldigen dem König täglich, indem sie seinen Alltag in die Sphäre der Kunst erheben. Das wirkt andererseits auch zurück auf die Person des Malers. Er ist mit den höfischen Intimverhältnissen vertraut; er kennt den Alltag des Königs. Er ist es, der den Alltag des Königs in die Sphäre der Kunst erheben kann. Was den König als den Herrscher über die Kunst erhebt, das nobilitiert zugleich seinen Maler als den, der die Kunst tatsächlich beherrscht.

Die Bildgestaltung

Mit der Untersuchung der Bildgestaltung[95] kommen wir zu dem Wie der Darstellung. Es geht in diesem Kapitel darum zu untersuchen, wie der Bildinhalt[96] auf der Bildfläche gestaltet ist. Diese Fragestellung hat zwei Aspekte, nämlich erstens: wie ist das Bild in der Fläche organisiert? - also die Frage nach der planimetrischen Komposition; und zweitens: wie erhält die Flächenerscheinung - die das Dargestellte ja zunächst ist - die Illusion von Tiefenräumlichkeit oder anders ausgedrückt, wie verhalten sich Flächen- und Raumstruktur zueinander[97]? Diese beiden Aspekte sollen nacheinander untersucht werden - zuerst die planimetrische Komposition.

Um die Zentralfigur des Bildes, die Infantin, ist eine zweifache Kompositionsstruktur gelegt (Abb.6). Zwei Winkel durchdringen sich: 1. ein nach oben offener, von Velazquez und der Hofdame gebildet; in diesen ist hineingelegt ein Halbkreis, der die Köpfe von Velazquez, linker Zofe, Infantin und rechter Zofe beziehungsweise des Hofmarschalls verbindet; 2. ein nach unten offener Winkel, durch die verlängerten Körperachsen der beiden Zofen gebildet[98]. In beiden Winkeln liegt die etwas nach rechts geneigte Körperachse der Infantin. Die Linien lassen sich zu einer beziehungsweise zwei Figuren zusammensehen. Man kann eine pyramidale Komposition herauslösen. Dann wird der nach unten offene Winkel mehr-

fach alludiert: einmal in der Umrißgestalt der Infantin, zum andern in den Körperneigungen von Velazquez und Zwerg. Man kann auch die entgegengesetzte V-förmige Figur herauslösen. Auch hier gibt es verschiedene Allusionen: in dem Rand der Staffelei und dem linken Kontur der Zwergin, in den Perspektivlinien der Decke, bei der Infantin in den beiden Schrägen des Oberkörpers, die in der mittleren Rockfalte fortgesetzt werden und V-förmig zusammenlaufen. Beide Figuren lassen sich auch zu einem Rhombus zusammensehen, dessen obere und untere Spitze etwa auf der verlängerten Körperachse der Infantin liegen.

Diese Figuren haben teil an einer Struktur, die den ganzen unteren Bereich des Bildes beherrscht. An den Personen und an der Leinwand läßt sich ein Gitter von nach beiden Seiten geneigten Schrägen ablesen (Abb. 7). Es handelt sich dabei um Richtungswerte, die in den Neigungen der Körper oder in den Haltungen der Arme vorkommen. (In der Zeichnung sind die Richtungswerte, die im Bilde veranlagt aber nicht immer als Linien ausgezogen sind, in durch-gezogenen Linien repräsentiert. Das heißt aber nicht, daß die Schrägen nicht wahrnehmbar wären; sie sind als Richtungswerte im Bilde unmittelbar wahrnehmbar.) Die Schrägen sind zum größten Teil etwa parallel. In der Mitte sind sie um die Figur der Infantin symmetrisch angeordnet. Sie schneiden sich fast alle im unteren Bildbereich. Daher ist der Gesamteindruck dieser Struktur konvergierend, nicht divergierend. Durch dieses Gitter von Schrägen werden gegenständliche Richtungswerte verschränkt und zusammengehalten. Es werden dadurch auch die verschiedenen in den Haltungen der Personen zum Ausdruck gebrachten Bewe-

gungsrichtungen unter sich sowie mit den statischen Richtungswerten verbunden.

Während die zentrale Kompositionsfigur mit ihren über das ganze Bild verteilten Allusionen eine Gestaltungs- und Gliederungsfunktion für die Flächenerscheinung der Personen im Bilde hat, hat das Gitter von Schrägen nur Integrationsfunktion. Die Struktur der Schrägen ist eine Reihungsstruktur. Die Kompositionslinien figurieren dagegen in klaren geometrischen Formen und in Parallelismen. Sie gliedern und organisieren vorallem die Flächenerscheinung der Personen im Bilde.

Es gibt noch eine dritte planimetrische Maßnahme, die nur die Personen betrifft. Die Personen haben einen gemeinsamen Umriß, der ohne Unterbrechung alle umschließt (Abb.8). Der Kontur ist so geartet, daß man ihn als Rand eines zusammenhängenden Gebildes, der Personenkonstellation, wahrnimmt. Er ist Ausdruck der flächigen Gesamtkonfiguration der Personen und bewirkt, das diese optisch als zusammenhängende Masse wirken. Der Kontur ist darüber hinaus keine eigenständige Linie. Durch den Umriß wird die Verteilung der Massen der Personenkonfiguration auf der Bildfläche deutlich. Der Umriß ist aber zum Beispiel völlig indifferent gegen die Richtungswerte und gegen die Bewegungsrichtungen der Personen. Er individualisiert nicht, sondern integriert. Dem entspricht auch, daß die Umrisse der einzelnen Personen keine eigene Rolle spielen, sondern nur insofern sie Bestandteil des Gesamtumrisses sind. Der Umriß ist nur Ausdruck der ausgewogenen Massenverteilung der Personen und der Leinwand im Bilde.

Der Struktur der Schrägen bei den Personen steht eine Struktur der Horizontalen und Vertikalen

an der Rückwand und an der Fensterwand des dargestellten Raumes entgegen. Die Rechteckflächen des Hintergrundes bilden ein exaktes symmetrisches Muster, das durch seine Strenge in deutlichen Gegensatz zur Schrägensbruktur tritt. In diesen beiden Strukturen stehen sich Statik und Dynamik - sowohl formal wie auch motivisch - gegenüber[99]. Und sie stehen sich zunächst unvermittelt gegenüber; die Strukturen stoßen fast aufeinander. Tolnay[100] weist zum Beispiel darauf hin, wie die Köpfe der Personen (dies trifft zu für die Figuren von Velazquez, linker Zofe, Infantin, Hofmarschall und Hofdame) von den Rechtecken des Hintergrundes gewissermaßen nach oben abgegrenzt werden. Moya[101] hat festgestellt, daß die Rechtecke der beiden großen Gemälde an der Rückwand des Raumes in ihren Proportionen dem goldenen Schnitt folgen. Moya hat außerdem festgestellt, wie gerade mit diesen Horizontalen und Vertikalen ganz klare Maßverhältnisse im Bilde bezeichnet werden[102]. So teilen zum Beispiel die Horizontalen der oberen und der unteren Kante der Rückwand das Bild so, daß der Abstand bis zum Bildrand nach oben und unten gleich ist; darüber hinaus sind die seitlichen Begrenzungen der Rückwand so angeordnet, daß der Abstand der Rückwand vom rechten Bildrand genau doppelt so groß ist wie vom linken; außerdem wird die Höhe des Bildes durch die Horizontale von Türe und Spiegel genau halbiert. Mit dieser Struktur werden also im wesentlichen die planimetrischen Verhältnisse des Raumes im Bildfeld gezeigt.

Die bisher besprochenen Kompositionsstrukturen haben jede ihren Bereich und stehen unverbunden nebeneinander. Eines haben sie aber gemeinsam. Es han-

delt sich bei ihnen um Richtungswerte, die alle irgendwie gegenständlich gebunden sind. Es sind keine abstrakten Linien; sie bezeichnen zum Beispiel die Neigung einer Person, die Haltung eines Armes oder die Kante eines Gegenstandes; sie können auch mehrere Personen oder Gegenstände umgreifen, aber sie sind nicht indifferent gegenüber dem, an dem sie auftreten. Anders ist das, wie wir gesehen haben, bei der Umrißfiguration der Personen. Dort ist die Linie indifferent gegenüber dem, was sie umschließt.

Es gibt noch eine andere Struktur, die sich in derselben Weise von den anderen unterscheidet. Sie bezieht sich auf rein lineare Werte. Es handelt sich dabei um folgende horizontal und vertikal sowie schräg im Bild liegende Linien (Abb. 9 und 10): eine Linie geht aus vom Türrahmen links des Spiegels und führt senkrecht nach unten über die Haarschleife, den vorderen Hals-Brust-Kontur und die Manschetten der linken Zofe bis zur Senkrechten des Schattens an dem Rock und der Rockfalte; eine weitere Senkrechte führt vom rechten Rand des rechten Gemäldes über den Haarkontur und die Innenseite des rechten Ärmels der rechten Zofe bis zum Bug des Hundes; eine Waagerechte läuft durch die Taille der Infantin, nach rechts im unteren Rand des Jackenschoßes der Zofe, im Ärmel der Zwergin und der Manschette des Zwerges, nach links hin im oberen Krinolinenrand der Zofe und dem Querbalken der Staffelei fortgeführt; eine weitere Waagerechte verläuft über dem Kopf der Infantin nach rechts über die Brosche der rechten Zofe zu den Augen der Zwergin, nach links über die Haarschleife der linken Zofe zum Gürtel und linken Ellbogen von Velazquez; es folgen die schrägen Linien: der Rand der Leinwand; die Linie, die vom

linken Schatten auf dem Rock der Infantin über den Arm des Velazquez zur Ecke der Leinwand führt; eine weitere, die von dem Querbalken der Staffelei entlang den Rändern der Jackenschöße der linken Zofe und der Infantin, über den Kopf des Hundes bis zur Schleife am Knie des Zwerges verläuft; aus der linken unteren Ecke - dabei wird weniger die Ecke als der Schatten der Leinwand getroffen - führt eine Linie über die linke Falte des am Boden liegenden Rockzipfels bis zum Kopf des Zwerges, wobei die Jackenschöße bei Infantin und rechter Zofe an der Stelle tangiert werden, wo die Hände liegen; gleich neben der Hand der Infantin, an der überstehenden Ecke des Jackenschoßes setzt eine Linie an, die die rechte untere Ecke des rechten Gemäldes sowie den Oberarm der rechten Zofe berührt und bis zu dem Punkt führt, wo die Kante zwischen Decke und Fensterwand an den Bildrand trifft; schließlich sei noch die Linie vom Schwanz des Hundes über den Rücken der rechten Zofe zur rechten oberen Ecke des Türrahmens genannt.

All diese Linien sind exakt im Bilde veranlagt. Was in der Zeichnung zusätzlich gemacht wurde, ist nur die lineare Verbindung. Verbunden wurden zu einer gemeinsamen Linie Linien und Punkte, die exakt auf dieser Linie liegen. Es werden keine Annäherungswerte beschrieben, sondern exakte Werte, deren linearer Zusammenhang im Bilde zwar nicht ausgeführt, wohl aber gezeigt wird. Man muß diese Linien nicht ins Bild hineinsehen, sie sind im Bilde vorhanden, nur eben nicht als ausgezogene Linien. Die exakten Anhaltspunkte dieser Linien zeigen, daß sie vom Maler durchdacht und geplant, nicht zufällig sind.

Was leisten diese Linien? Sie verbinden auseinanderliegende Punkte oder Linien und bringen diese in der Fläche in Beziehung. Dabei sind es völlig beliebige Punkte, die verbunden werden, auch mit Bezug auf die Gegenstände. Es werden mal ähnliche, mal verschiedene, in einer Ebene oder in verschiedenen Ebenenen liegende Gegenstände verbunden. Es werden nicht die Gegenstände als solche, sondern nur planimetrische Werte der Gegenstände berücksichtigt. Diese Linearstruktur verankert und organisiert die Flächenerscheinung der Dinge im Bilde; und zwar ist sie nicht wie die anderen Strukturen auf einzelne Bereiche, etwa die Personen oder die Architektur des Raumes beschränkt, sondern umfaßt alle im Bild erscheinenden Dinge. Es fehlt dabei jede Systematik. Es fehlt dabei zum Beispiel die eindeutige Verspannung der planimetrischen Struktur im Bildfeld. Das wird an einer Stelle deutlich, bei den Diagonalen (Abb. 11). Die geometrisch exakten Diagonalen des Bildfeldes haben keine besondere Bedeutung[103], wohl aber zwei Linien, die wenig, aber deutlich von diesen abweichen: beide gehen aus von der unteren Ecke und schneiden sich in der linken oberen Türecke; die von rechts unten ausgehende Linie trifft dann auf die Ecke der Leinwand, die andere auf die obere Ecke des Fensterladens; beide treffen nicht in die obere Bildecke. Es hätte nahegelegen, diese Linien in die oberen Ecken auszurichten. Aber es zeigt sich, daß das nicht gewollt ist.

Man kann die Flächenstruktur insgesamt[104] pluralistisch nennen. Sie unterliegt keinem einheitlichen System. Die verschiedenen aufgezeigten Strukturen folgen nicht einem gemeinsamen Ziel, sondern

haben jede ihre spezielle Aufgabe: eine strukturiert die planimetrische Erscheinung der Personen, eine andere die der Räumlichkeit, eine andere hat zur Aufgabe, alles ohne Unterschied in die Fläche zu integrieren, wieder eine andere soll diese Nivellierung durch deutliche Kompositionsfiguren aufheben. Es sind spezialisierte und in ihrer Spezialisierung sehr raffinierte und treffende Kompositionsstrukturen. Aber gerade die Spezialisierung entzieht die Flächenstruktur der Vereinheitlichung.

Gehen wir nun zur Raumerscheinung der Darstellung über. - Die dargestellte Räumlichkeit mit den als darin befindlich dargestellten Personen und Gegenständen erweckt die Illusion der Tiefe und des Volumens. Wodurch wird das geleistet? Die Daten des dargestellten Raumes sind mit zentralperspektivischem Verfahren auf die Bildfläche projiziert. Die Perspektivlinien geben Auskunft über das Aussehen des dargestellten Raumes. Die Illusion der räumlichen Tiefe erhält die Darstellung aber nicht durch die perspektivischen Fluchtlinien. Das zeigt ein Experiment. Deckt man die Fluchtlinien von Decke und Fensterwand ab (Abb. 12, zum Vergleich siehe Abb. 1), so geht die räumliche Tiefe nicht verloren[105]. Anders ist das, wenn wir zusätzlich zu den Fluchtlinien noch die Figur der rechten Zofe wegretuschieren (Abb.13). Die ganze Darstellung wirkt dann flach. Die Tiefe des vollständigen Bildes,die noch erhalten ist, wenn die Fluchtlinien abgedeckt sind, ist hier fast völlig verloren. Machen wir nun die Gegenprobe und decken nur die Zofe ab, lassen aber die Fluchtlinien sichtbar (Abb.14), so zeigt sich, daß die Sichtbarkeit der Fluchtlinien kaum etwas am unräumlichen Eindruck ändert. Das Bild erscheint in Abb. 13 und Abb. 14

gleichermaßen unräumlich, während sich Abb. 12 vom vollständigen Bild (Abb.1) in der Raumwirkung kaum unterscheidet. Die zentralperspektivische Darstellung ist also am Zustandekommen der Tiefenillusion nicht ursächlich beteiligt. Die Fensterwand mit ihrer gleichmäßigen Abfolge heller Nischen und dunkler Gemälde spielt natürlich eine bestimmte Rolle bei der Erfahrung des Raumes; sie hilft die Tiefe messen[106]. Aber sie konstituiert die Tiefenwirkung nicht, denn diese bleibt mit dem Wegfall der Fensterwand bestehen. Auch die anderen Faktoren, die verschiedentlich für die Tiefenwirkung verantwortlich gemacht wurden, spielen eine gewisse Rolle, mit ihnen steht und fällt aber nicht der Eindruck der Tiefenräumlichkeit. Die Abfolge von Hell-Dunkel-Schichten zum Beispiel[107] - im Vordergrund und im Hintergrund eine helle Schicht, dazwischen eine dunkle - verdeutlicht das Hintereinander im Bild; sie bewirkt eine Hintereinanderschichtung, aber keine Tiefenerstreckung. Auch die Größenunterschiede[108] der nahen und entfernten Personen: sie bieten zwar einen gewissen Anlaß zur Vorstellung der Tiefenerstreckung; dieser Anlaß wird aber gestört dadurch, daß im Vordergrund keine erwachsene Person sich befindet, also keine dem Hofmarschall vergleichbare Größe vorhanden ist, im Mittelgrund, wo die Größen vergleichbar wären, diese gerade nicht faßbar sind, weil die Personen teilweise verdeckt sind.

Die Ursachen der Raumillusion sind in planimetrischen Figuren zu sehen, die sich von den zuvor besprochenen dadurch unterscheiden, daß ihr planimetrischer Wert hinter dem stereometrischen zurücktritt (Abb. 15). Die beiden Linien, erstens vom linken oberen Rockkontur der linken Zofe am Kinn vor-

bei und über die Köpfe der Infantin und der rechten Zofe zum Kopf der Hofdame und zweitens vom Kopf des Zwerges über die Stirn der Zwergin und den Kopf der rechten Zofe zum Kopf des Hofmarschalls, schneiden sich bei der rechten Zofe. Sie verbinden Personen beziehungsweise Punkte, die sich in einer kontinuierlichen räumlichen Tiefenabfolge befinden. Die Tiefenabfolge wird durch die Überschneidungen der Personen ablesbar gemacht. Bei der entstehenden Kreuzfigur nimmt die rechte Zofe als Kreuzungspunkt der beiden Linien wie auch als Vermittler zwischen den beiden Überschneidungsreihen eine Sonderstellung ein. Zu beiden Seiten der Überkreuzung liegt eine Kurve von ovaler, nach oben beziehungsweise nach der Seite offener Form. Die linke Kurve verläuft vom Kopf des Velazquez über dessen Ärmel, vorbei an der Haarschleife und dem Kinn der linken Zofe, entlang dem Halsausschnitt der Infantin sowie entlang der Schulter und der Frisur der rechten Zofe bis zum Kopf des Hofmarschalls. Die rechte Kurve geht aus von der Schulter des Zwerges, verläuft weiter über den Halsausschnitt der Zwergin, entlang am Krinolinenrand und am Rücken der rechten Zofe sowie dem Rand der schwarzen Kopfbedeckung der Hofdame und endet am Kopf des Guardadamas. Die Kurven weiten sich an den Stellen, wo die Tiefendistanz zwischen den Personen am größten ist. Beide Kurven werden unmittelbar räumlich gesehen, als Raumbuchten. Die Wahrnehmung dieser Kurven als räumliche Gebilde folgt den Gesetzen der Prägnanz und guten Gestalt, nach denen ein geometrisches Flächengebilde dann räumlich wirkt, wenn seine Flächengestalt unausgeglichen ist, das heißt keine gute Gestalt ergibt, und wenn es dagegen in seiner

räumlichen Gestalt ausgeglichen ist[109]. Die beiden ovalen Kurven werden dadurch als sich in die Tiefe erstreckende annähernd kreisrunde Kurven gesehen. Durch diese räumlich wirkenden Kurven erhält auch die Kreuzfigur Tiefendimension und wird zum Raumkreuz. Dabei wird die Tiefendimension sowohl der Raumbuchten als auch des Raumkreuzes durch die Überschneidungen der Körper der Personen verstärkt[110]. Nun gibt es noch geometrische Figuren, die die Raumwirkung des Bildes verursachen und die durch verschiedene der Hände gebildet werden (Abb. 16). Die rechte Hand der Infantin und die rechte Hand der Hofdame beziehungsweise die gefalteten Hände des Guardadamas sind mit den Händen der rechten Zofe so in Beziehung gebracht, daß sie auf der Fläche ein Parallelogramm bilden. Dasselbe gilt für die rechte Hand der Infantin und die vordere Hand der linken Zofe zusammen mit den Händen der rechten Zofe. Ähnliche Figuren werden gebildet von den beiden Händen der rechten Zofe mit den erhobenen Händen von Hofmarschall und Hofdame, von den Händen der rechten Zofe mit der rechten Hand der Infantin und der linken Hand der Zwergin; eine dritte Figur ergibt sich zwischen der linken Hand der rechten Zofe, der rechten Hand der Infantin und den beiden Händen des Zwerges. Diese Flächenfiguren haben entweder Parallelogramm- oder Trapezform. Sie wirken unmittelbar räumlich, weil ihre Raumerscheinung prägnanter ist als ihre Flächenform. Diese stereometrischen Figuren bringen räumliche Distanzen zwischen die einzelnen Personen und geben diesen zugleich körperliches Volumen.

Für alle genannten stereometrischen Figuren spielt die rechte Zofe eine konstituierende Rolle. Keine der Figuren würde ohne die Zofe in dieser Form bestehen. Das heißt, mit der Zofe steht und fällt die Raumwirkung des Bildes, denn mit dem Wegfall der stereometrischen Figuren würde unserer Raumerfahrung im Bilde der Anhaltspunkt genommen. Das beschriebene Experiment bestätigt die konstituierende Rolle der stereometrischen Figuren für die Raumwirkung im Bilde. Wir haben im Experiment allerdings bemerkt, daß die Räumlichkeit nicht überall vollständig verloren geht. Das Hintereinander, das durch die Hell-Dunkel-Hell-Abfolge entsteht, bleibt bestehen. Dagegen verlieren die Überschneidungen durch das Fehlen der rechten Zofe weitgehend ihre Wirkung, weil keine konstituierende Tiefenabfolge mehr gegeben ist. Die Personen rücken dicht aufeinander , mit der Tendenz in eine Ebene zu rutschen. Dabei behalten die Personen des Vordergrundes noch etwas von ihrem Volumen. Es fehlen aber alle klaren Tiefendistanzen, und es fehlt der Umraum für die einzelnen Personen. Die Modellierung der Körper durch Schatten ist so gering, daß sie das körperliche Volumen nicht herstellen kann[111]. Das körperliche Volumen erstellen wiederum stereometrische Figuren (Abb. 16): zum Beispiel das Parallelogramm des am Boden liegenden Zipfels vom Rock der linken Zofe; das Trapez zwischen Armen und Halsausschnitt der Infantin; das Trapez zwischen Armen und Kragenrand der rechten Zofe; das Trapez auf dem Jackenschoß der Zwergin. Es handelt sich wieder um solche Figuren, die unmittelbar räumlich wahrgenommen werden. Sie verleihen den Figuren und Dingen körperliches Volumen.

Halten wir genau fest, wie hier Raumwirkung erzeugt wird. Es lassen sich verschiedene Maßnahmen unterscheiden. 1. Die stereometrischen Figuren, die an einem Körper vorkommen und diesem Volumen beziehungsweise Tiefenerstreckung verleihen. 2. Die stereometrischen Figuren, die die Hände verschiedener Personen verbinden; mit den Händen ist etwas gewählt, das über die Körper der einzelnen Personen hinaus in den Bereich zwischen den Personen reicht; es wird daher mit diesen stereometrischen Figuren die Raumdistanz zwischen den Personen, der Umraum der einzelnen Personen erstellt - die Überschneidungen spielen dabei mit. 3. Die beiden Raumbuchten und das Raumkreuz; die Raumbuchten verbinden alle Personen in einer räumlich ablesbaren Weise und vermitteln dadurch dem Raumkreuz seinen Tiefenstoß, wobei die Überschneidungen eine wichtige Rolle für die konkrete Tiefenabfolge der Personen spielen. Die Raumbuchten haben noch eine andere Rolle: sie umschließen zwei Leerräume und sparen zwei Leerräume aus, die durch die beiden stereometrischen Kurven Raumqualität erhalten. Dadurch wird die gesamte Räumlichkeit erfaßt und die Illusion des Raumkontinuums geschaffen.

Raum wird hier also nicht durch ein perspektivisches System erstellt, sondern durch eine Struktur verschiedener empirischer Einzelmaßnahmen. Die Zentralperspektive ist keine empirische Struktur. Sie baut zwar auf Erfahrungsdaten - nämlich daß gleich große Gegenstände, wenn sie im Raume hintereinander gesehen werden, kleiner erscheinen, je weiter sie weg sind -, aber sie bringt diese in ein unempirisches geometrisches System. Mit diesem System wird von den tatsächlichen Bedingungen der Wahrnehmung abstrahiert zugunsten eines rationalen Systems. Wir

sehen die Welt nicht als auf ein fixiertes Zentrum bezogene ebene Projektion, denn erstens sehen wir mit zwei bewegten Augen und erhalten in unserem Auge keine ebene, sondern eine sphärisch gekrümmte Projektion, und zweitens haben wir von dieser Projektion gar kein Bewußtsein[112]. Wenn wir eine zentralperspektivische Projektion eines Raumes vor uns haben, so sehen wir den abgebildeten Raum in einer Gestalt, in der er uns real nie erscheinen würde. Der Raum erscheint in dieser Projektion als geometrisches System, was bei der Erfahrung eines realen Raumes nie der Fall ist. Der Raum der Zentralperspektive ist also kein wahrgenommener, sondern ein vorgestellter Raum. Damit ist die Zentralperspektive als ein geometrisches System zur Abbildung eines abstrakten Raumes, genauer zur Abbildung von Raumvorstellungen zu bezeichnen[113].

Was wir hier im Bilde als Raumstruktur gefunden haben, ist das Gegenteil der Zentralperspektive. Auf ein System wird hier verzichtet. Der Raum wird durch einzelne, selbständige aber sich gegenseitig steigernde Maßnahmen erstellt. Diese Maßnahmen (Überschneidungen, geometrische Formen, die aufgrund der Prägnanztendenz des Auges räumlich wirken, und Größenabnahme, insbesondere bei der Architektur) bilden keinen Raum ab, sie konstituieren vielmehr unmittelbar die Illusion[114] des Raumes auf der Fläche. Denn die Faktoren, die die Raumillusion im Bilde begründen, sind dieselben, durch die wir auch unsere reale Umwelt räumlich sehen. Der dargestellte Raum ist unserer Erfahrung in der gleichen Weise gegeben wie der reale Raum. Das ist eine empirische Struktur. Sie beruht auf exakter Beobachtung der Raumwahrnehmung des Auges. Die zentralperspektivische Konstruktion, die ja dennoch im Bild vorhanden ist, hat weit-

gehend nur motivische Funktion; sie gibt die notwendigen Informationen, um den dargestellten Raum verstehen, das heißt rekonstruieren und die Position des fiktiven Betrachters vorstellen zu können.

Die empirische Struktur deutet auf einen anderen Raumbegriff als die Struktur des perspektivischen Systems. Das perspektivische System erstellt einen bestimmten Raum von einem Gesamtsystem her, das indifferent ist gegenüber der Gegenständlichkeit des Raumes. Das Gesamtsystem bildet ein abstraktes Gitter, ein Gefäß, das mit Gegenständlichkeit ausgefüllt wird. Bei der empirischen Struktur wird dagegen die Raumillusion am konkreten Ding, zum Beispiel an den Personen begründet, also nicht vom Ganzen, sondern vom Einzelding her[115]. Während die perspektivische Raumstruktur ein ohne dingliche Konkretion existierendes apriorisches System ist, ist die empirische Struktur dieses Bildes ohne die Gegenständlichkeit nicht zu denken. Der Raum erscheint als Eigenschaft der materiellen Dinge[116].

Wir müssen noch kurz über das Verhältnis von Raumstruktur und Flächenstruktur sprechen. Beide Strukturen haben eines gemeinsam: den Pluralismus einzelner Maßnahmen, die kein System bilden. Es gibt weder ein Raumsystem noch ein Flächensystem. Während aber durch die unsystematische stereometrische Struktur ein Raumkontinuum erstellt wird, entsteht durch die planimetrischen Figuren kein Flächenkontinuum. Auch ist festzustellen, daß zwischen den beiden Bereichen streng geschieden wird. Flächenstruktur und Raumstruktur sind völlig getrennte Strukturen. Die Planimetrie ist am Zustandekommen des Raumkontinuums unbeteiligt. Die Stereometrie existiert ohne Rücksicht auf ihre Flächenerscheinung (die sie ja selbst-

verständlich hat)[117] und ohne daß durch sie zugleich für die Integration des Raumes in die Fläche gesorgt wird. Diese Integration wird von der planimetrischen Struktur geleistet, und zwar ohne daß diese dadurch Einfluß auf das Raumkontinuum hat[118]. Nur ein Gemeinsames haben die beiden Strukturen. Weder die Raumstruktur noch die Flächenstruktur bilden ein einheitliches Flächensystem. Und das hat eine wichtige Folge. Bildrahmen und Bildfläche sind in keine absoluten, idealen Flächenverhältnisse eingespannt. Es fehlt dadurch jede Betonung der Bildfläche. Die Bildfläche wird unscheinbar, sie tritt zurück. Dadurch aber kann der Raum hervortreten. Nicht die planimetrische Ordnung der Bildfläche, sondern die Raumwirkung der Darstellung steht im Vordergrund. Die Planimetrie fällt nicht als Planimetrie ins Auge; sie ist nur Organisationsform des Raumsehens.

Farbe und Malstil

Untersucht man die Farbe des Bildes[119], so trifft man zuerst auf ein Phänomen, das das ganze Bild übergreift: auf die bräunliche Tönung des Bildes[120]. Die Brauntönung überzieht das ganze Bild und bestimmt dadurch das Gesamtkolorit, die Gesamttönung des Bildes. Ihr unterliegt jede Farbe, die im Bilde vorkommt. Über die objektiven Farben der einzelnen Dinge kann man daher nichts aussagen; sie sind immer durch die Brauntönung bedingt. Die Brauntönung selbst ist durchsichtig. Man sieht durch sie hindurch die Gegenstände des Bildes. Diese bräunliche Gesamttönung ist ein atmosphärischer Wert. Sie ist Raumfarbe, also weder Dingfarbe noch Bildfarbe, denn sie erscheint weder an der Oberfläche der Dinge noch auf der Bildfläche[121]. Sie überzieht also das ganze Bild, aber sie überzieht es nicht völlig gleichmäßig, sondern in ihren Helligkeitswerten und Dunkelheitswerten differenziert. Diese Hell-Dunkel-Differenzierungen beziehen sich auf die Beleuchtung des Raumes, nicht auf die Gegenständlichkeit. Die Brauntönung ist Ausdruck für die Beleuchtungssituation des Raumes; sie stellt das Dämmerlicht, das im Raume herrscht, dar. Die Differenzierungen der Brauntönung zeigen die Differenzierungen des Helldunkels in der Beleuchtung des Raumes: dort wo das Licht durch das Fenster einfällt, ist die Brauntönung aufgehellt. Wir müssen uns dabei methodisch klar machen, daß es eigentlich nicht richtig ist zu sagen: wo das Licht einfällt,

ist die Brauntönung aufgehellt; sondern daß man entgegengesetzt formulieren muß: durch die Aufhellung der Brauntönung wird gezeigt, daß dort das Licht einfällt. Denn das Licht existiert als motivische Größe[122] im Bilde nur durch die Brauntönung mit ihren Differenzierungen. Beschreibt man, wie das Licht durch das offene Fenster einfällt und die Gegenstände beleuchtet sowie den Raum erleuchtet, so beschreibt man eigentlich das Phänomen der Aufhellung der Brauntönung und seine Gestalt. Die Brauntönung mit ihren Differenzierungen ist also das Darstellungsmittel der Beleuchtung, des Helldunkels im Raum[123]. Damit erweist sich auch die durch die Brauntönung verursachte Bedingtheit der Farben als deren faktische Bedingtheit durch die Beleuchtung, nämlich durch das Dämmerlicht, das im Raume herrscht. Es sind also die wirklichen Valeurs, die die Farben in der spezifischen Beleuchtung haben, festgehalten[124].

Neben dieser abbildenden Funktion hat die Brauntönung noch eine formale Funktion. Die Gegenstände des Raumes unterliegen alle der Beleuchtung, die im Raume herrscht. Genauso unterliegt die Erscheinung der Gegenstände im Bilde der Brauntönung. Durch sie wird alles im Bild Dargestellte ohne Ausnahme integriert. Hier wird also die totale Integration aller Einzelheiten im Bilde erreicht, und zwar durch eine Maßnahme, die zugleich motivische Maßnahme ist, deren formale Rolle also nicht im Vordergrund steht[125]. Durch die Raumfarbe kann diese formale Integration geschaffen werden, ohne daß die Bildfläche dadurch irgendwie betont wird - was einer planimetrischen Integrationsstruktur nicht möglich wäre -, und zwar deshalb, weil die Brauntönung als Raumfarbe eine Farbe ohne Substrat ist. Sie tritt ja weder als Be-

malung der Bildfläche noch als Farbwert der Gegenstände auf, hat also weder ihr Substrat in der Bildfläche noch in der Oberfläche der Dinge. Deshalb ist die Integration, die sie leistet, keine Integration in die Bildfläche, sondern eine Integration in die Raumsubstanz des Bildes.

Wie erscheinen die Farben abgesehen von der Brauntönung im Bild? Sie sind undurchsichtig. Sie erscheinen immer an den Gegenständen. An keiner Stelle tritt die Farbe als Bildfarbe mit ihrem Buntwert auf (was natürlich auch damit zusammenhängt, daß die Farben der Dinge durch das bräunliche Gesamtkolorit in ihrer farbigen Erscheinung bedingt sind). Sie ist vielmehr immer nur Bestandteil der Gegenstände und hat abbildenden Charakter. Aber sie erscheint an den Dingen in einer Art, daß man nicht sagen kann: sie haftet an der Oberfläche der Gegenstände. Man kann die Farbe nicht von der Oberfläche der Gegenstände wegdenken, ohne daß sich die Gegenstände auflösen. Die Farben haben zu den Dingen kein akzidentelles Verhältnis, sie sind vielmehr die Bedingung für die Existenz der Gegenstände . Die Farbe ist also reine Dingfarbe[126], aber sie haftet nicht an einer Oberfläche, die man sich auch ohne Farbe vorstellen kann, sondern die Farbe selbst konstituiert den Gegenstand. Es gibt für die Farbe keine Präexistenz des Gegenstandes. Gegenstand und Farbe sind nicht zu trennen. - Wir werden auf die Ursache dieses Verhältnisses von Farbe und Gegenstand noch zu sprechen kommen, wenn wir den Malstil untersucht haben.

Der Malstil[127] zeigt eine abkürzende, vereinfachende Malweise, der die Einzelheiten der Dinge zum Opfer fallen. Aus der Nähe betrachtet sind die Einzelheiten, die Haarlocken, Gewandfalten, Bouketts,

Schleifen usw. nur verschiedenartige Striche oder Strichbündel, die unverschmolzen nebeneinander bestehen. Erst aus der Ferne werden die Striche in ihrem Abbildungswert verständlich. Aus der Distanz (das heißt schon aus wenigen Metern Entfernung) gesehen erscheinen die Pinselstriche zu einem geschlossenen Eindruck verschmolzen. Und dieser Eindruck aus der Entfernung ist der beabsichtigte.

Das ganze Bild ist also aus Fernsicht gegeben[128]. Das heißt, es erscheint immer - gleichgültig wie nah man tatsächlich dem Bilde ist - wie aus der Entfernung gesehen. Die Entfernung ist beim Malen auf zweierlei Weise einkalkuliert. Erstens ist der abbreviierende malerische Vortrag so gehalten, daß er aus der vom Betrachter gewöhnlich eingenommenen Entfernung zurücktritt und die Dinge als nicht in Abbreviatur dargestellte erscheinen läßt. Zweitens wird von den Details nur so viel wiedergegeben, wie man aus der Entfernung ohnehin nur erkennen kann. Es liegt hier also eine gewisse malerische Ökonomie vor. Dieser Umstand erinnert an die Erörterungen Roger de Piles[129], der an den Bildern von Rubens gerade diese Ökonomie hervorhebt. Es sei nicht nötig, etwas zu malen, was man aus der für das Betrachten des Bildes vernünftigen Entfernung gar nicht mehr erkennen könne; es genüge vielmehr ein Grad von Genauigkeit, der diesen Abstand einkalkuliere. Genau das trifft auch für Velazquez zu. Schon das, was im Bilde dem Betrachter am nächsten ist, ist auf die Wirkung aus der Distanz kalkuliert. Die kalkulierende Ökonomie der fernsichtigen Malerei ist bei Velazquez voll entwickelt.

Nun zeigt sich der genauen Beobachtung, daß innerhalb des Bildes zwischen Nahem und Fernem im Genauigkeitsgrad unterschieden wird. Vergleicht man

zum Beispiel Zwergin, rechte Zofe, Hofdame und Hofmarschall, so findet man ganz deutlich verschiedene Genauigkeitsgrade. Der Hofmarschall ist nicht so deutlich zu sehen wie die Hofdame (was den Hofmarschall so deutlich konturiert, ist das motivische Licht; das betrifft aber nur den Umriß, nicht die Details), die Hofdame wiederum nicht so deutlich wie die Zofe, diese nicht so deutlich wie die Zwergin. Am augenfälligsten ist der Genauigkeitsverlust zwischen Zofe und Hofmarschall (Abb. 18). Selbst innerhalb einer Person sind Deutlichkeitsunterschiede zu sehen. So zum Beispiel zwischen den beiden Händen der linken Zofe sowie den Händen der rechten Zofe oder auch den Händen des Zwerges. Die Hand, die vom Betrachter weiter entfernt ist, ist undeutlicher gemalt als die, die dem Betrachter näher ist. Auch bei den Gemälden der Fensterwand zeigt sich dieses Phänomen. Das Entferntere ist weniger deutlich zu sehen als das Nahe. Die Dinge und Personen des Bildes werden zunehmend undeutlicher nach dem Hintergrunde zu. Dadurch erlebt der Betrachter die unterschiedlichen Entfernungen, in denen sich die einzelnen Dinge von ihm befinden. Das Raumerlebnis hat dadurch eine weitere Erfahrungsgrundlage. Durch diese Maltechnik werden die Personen und Dinge im Raume lokalisiert.

Es wird also im Bilde zwischen relativer Nahsicht und relativer Fernsicht unterschieden, beides aber innerhalb absoluter Fernsicht. Die Malerei ist grundsätzlich fernsichtig, aber sie differenziert innerhalb der Fernsicht nochmals nach näher und ferner durch ein zunehmendes Undeutlichwerden nach dem Hintergrunde zu. Auch dies erinnert wiederum an die Erörterungen eines Theoretikers des 17. Jahrhunderts.

Charles Perrault hat in seiner Schrift "Parallèle des Anciens et des Modernes" gerade diese Technik der Abstufung von Deutlichkeitsgraden als die Neuerung und als den großen Vorzug bezeichnet, den die Bilder Poussins und LeBruns vor denen Raphaels und Veroneses besäßen[130]. Bei den Bildern der Renaissance sei zwischen Nähe und Ferne nicht unterschieden; alles - ob nah oder fern - sei gleichermaßen deutlich und minuziös gemalt, sodaß man die in der Nähe befindlichen Personen mit denen in der Ferne und umgekehrt die fernen mit den nahen vertauschen könne. Bei Poussin oder bei LeBrun - und das gilt eben auch für Velazquez - hat jedes Ding und jede Person ihre durch die spezifische Beleuchtung und den spezifischen Genauigkeitsgrad festgelegte unverwechselbare räumliche Situation. Bei Velazquez kommt hinzu, daß alles von dem Braunton übergriffen ist. Der Braunton hat zwar mit der geringeren oder größeren Exaktheit der Malerei nichts zu tun, aber er bildet das Kontinuum, innerhalb dessen durch die Exaktheitsgrade nach Raumtiefen unterschieden wird.

Die Fernsichtigkeit und ihre Differenzierung ist nun nicht die einzige Leistung des Malstils. Um in der Untersuchung des Malstils weiterzukommen, müssen wir uns diesen näher ansehen. Dabei müssen wir uns im klaren sein,daß, wenn man die Malweise im einzelnen, das heißt aus der Nähe beschreibt, man sie beschreibt unter Bedingungen, für die sie gar nicht kalkuliert ist. Denn kalkuliert ist die Malweise für einen größeren Abstand. Das Betrachten aus der Nähe ist eigentlich unangemessen; aber es ist nötig. Wir müssen uns nur dessen bewußt sein, daß der untersuchende Betrachter vom intendierten Betrachter zu unterscheiden ist.

Die Farbe ist in Strichen und Flecken aufgetragen. Die Strichführung ist fast überall deutlich sichtbar und zeigt eine starke willkürliche Differenzierung, und zwar sowohl im Charakter wie in der Form und der Richtung der Pinselstriche. Nehmen wir uns einen Ausschnitt vor, zum Beispiel das Boukett auf der Brust der Infantin (Abb. 17). Dort ist zunächst ein großer roter fransiger Fleck in breiten Strichen hingesetzt. Darüber ist ein Kranz aus teils verwischten, teils scharf akzentuierten und kreuz und quer liegenden kurzen Strichen in braun-grauem Ton gemalt. Über diesen sowie den roten Fleck sind weiße Tupfer, Kleckse, Wischer gestreut. Alles macht den Eindruck des zufällig hingeworfenen. An den Ärmeln der Infantin (ebenfalls Abb. 17) ist der Charakter der Striche etwas anders. Lag bei dem Boukett den Strichen insgesamt der Charakter des gekräuselten, gewellten Stoffes zugrunde, so zeigen bei den Ärmeln die harten kantigen Striche in ihren eckigen Formen die knitterigen Falten steifen, spröden Seidenstoffes oder Taftes. Wie sehr sich die Striche den Formen des Gegenstandes unmittelbar anpassen können, wenn es dem Material entspricht, zeigen die Tüllrüschen im Haar der rechten Zofe (Abb. 18). Oben sind mit weichen runden Strichen die Bögen der Schleifen nachgezogen; darunter folgen ebenfalls weiche aber feinere, nur manchmal akzentuierte Striche, unzusammenhängend über das Haar verteilt, die das Gekräusel des Tülls nachahmen. Auch Hände und Haar der Personen sind in ähnlicher Weise abbreviiert gemalt. Nur die Wiedergabe der Gesichter scheint sich prinzipiell davon zu unterscheiden. An den Gesichtern - eine Ausnahme bildet das Gesicht des Hofmarschalls im Hintergrund - sind

keine einzelnen Striche zu erkennen; alles ist zu einer weichen, geschmeidigen, plastisch wirkenden Oberfläche verschmolzen (siehe z. B. Abb. 18). Von abbreviierender Strichführung ist hier nichts zu sehen. Die Gesichter sind prinzipiell anders gemalt als alles übrige, selbst anders als die Hände. Woran mag das liegen? Wie wir an der Beschreibung der Ausschnitte gesehen haben, bezieht sich die Strichführung des malerischen Vortrags auf den Charakter des dargestellten Materials und dessen spezifische Formen. Gekräuselter Tüll ist mit anders gearteten Strichen und Strichformen charakterisiert als knitternde Seide oder weich bauschender Samt usw. Jeder Stoff, jedes Material weist eine andere, nämlich jeweils spezifische Malweise auf. So verlangen auch die Gesichter eine spezifische Malweise, die weich und glatt ist, weil die Gesichter eben weich und glatt sind. Von daher ist die Andersartigkeit der Malweise der Gesichter gegenüber der des übrigen Bildes verständlich. Es wird daran auch deutlich, daß der Malstil von Velazquez grundsätzlich uneinheitlich ist[131], gerade weil er sich auf das Dargestellte bezieht. Jedes Material ist anders gemalt; es gibt darin keinen einheitlichen Duktus. In diesem Punkt unterscheidet sich der Malstil wohl am deutlichsten vom Malstil von Frans Hals[132].(Abb.s.Anm.)Bei Hals zeigt der Malstil einen einheitlichen Duktus. Hier sind die Pinselstriche überall prinzipiell gleichartig. Ob das die Hand ist oder die Stuhllehne, die Ärmelfalten, der Kragen, das Gesicht oder der Hintergrund, alles ist mit denselben deutlich sichtbaren, fast groben Strichen hingesetzt. Zwischen der relativ glatten Oberfläche des Gesichtes und dem kantigen, tiefe

Falten bildenden Stoff des Ärmels wird vom Malstil her gar nicht unterschieden, wie das bei Velazquez der Fall wäre. Die Strichführung bezieht sich bei Hals nicht auf die Stofflichkeit des Dargestellten, sondern auf den Maler selbst. Der einheitliche, bravouröse Duktus wird als Handschrift des Malers hervorgekehrt und dient in erster Linie dazu, das virtuose Können des Malers zu zeigen[133]. Die Mache steht im Vordergrund. Davon kann bei Velazquez nicht gesprochen werden. In seinem Malstil spielt die Mache keine Rolle[134]; und das heißt, nicht der Maler als virtuoser Könner steht im Vordergrund, sondern die durch den differenzierten, uneinheitlichen Malstil charakterisierte Stofflichkeit der dargestellten Gegenstände. Bei Frans Hals steht der einheitliche Malstil im Zentrum. Er bildet gewissermaßen ein geschlossenes System von Peinture. Bei Velazquez dagegen ist der Malstil selbst nicht die Absicht; er ist nur die in sich selbst uneinheitliche Partitur für eine Erscheinung, die unter der Bedingung des Abstandes des Betrachters vom Bilde einheitlich wird. Denn uneinheitlich ist der Malstil ja nur für das untersuchende Auge, aus der Nähe. Aus der Ferne verschwinden die Diskrepanzen; da ist die Wirkung eine einheitliche. Und auf diese Wirkung in der Distanz ist hier alles ausgerichtet. Was aus der Entfernung wie knitternder Stoff erscheinen soll, muß aus der Nähe fast zerrissen aussehen, damit es die gewünschte Wirkung auf die Ferne hat. Was aus der Entfernung weich und glatt erscheinen soll, muß auch weich und glatt gemalt sein. Es ist dies eine im höchsten Grade kalkulierende Malerei. Hier spielt die Brauntönung nochmals eine Rolle. Sie ist das Kontinuum, in dem sich die verschiedenen Malweisen vereinen. Sie verbindet, indem sie nur das

Helldunkel des dargestellten Raumes sichtbar macht, selbst aber ohne Substrat bleibt, das heißt nicht zur Bildfarbe wird, das Raumkontinuum vor dem Bilde mit dem Raumkontinuum im Bild. Hinzu kommt, daß eine derartig auf Distanz des Betrachters abgestellte und mit ihr kalkulierende, unter der Bedingung der Nahsicht uneinheitliche Malerei bewirkt, daß das im Bilde vergegenwärtigte Raumkontinuum sich über das Bild hinaus nach vorne fortsetzt, und zwar als die Bedingung der Verschmelzung des Gemalten zur kohärenten Erscheinung. Damit wird das Raumkontinuum vor dem Bilde dasjenige, was die uneinheitlichen Prozeduren der Malerei zu einer einheitlichen Erscheinung vereint.

Der Malstil bezieht sich also auf die Stofflichkeit der Gegenstände. Was wird dabei dargestellt? Der Stoff der Gewänder, die Haare, die Hände usw, alles wird unter einem bestimmten Aspekt gezeigt. Es wird durch den Malstil sichtbar gemacht, wie die Stofflichkeit auf das Licht reagiert, wie das Licht von der Oberfläche der Dinge reflektiert wird[135]. Und das ist je nach Material verschieden. Ob glänzend oder matt, weich fallend oder knitternd, das Licht wird von den verschiedenen Materialien immer spezifisch reflektiert. In der Art, wie das Licht reflektiert wird, wie das Licht auf der Oberfläche spielt usw., zeigt sich die Beschaffenheit des Materials des betreffenden Gegenstandes[136]. Gegenüber der Wirklichkeit können wir ja die Beschaffenheit eines Materials sowohl durch Tastwahrnehmung wie durch Gesichtswahrnehmung erfahren. Hier, bei Velazquez ist die Erfahrung auf den rein visuellen Bereich beschränkt. Die Gegenstände sind nicht als tastbare gemalt, sie weisen keine tastbare Oberfläche auf,

sie sind nur für die visuelle Erfahrung konzipiert. Die Oberfläche der Dinge ist eine Oberfläche aus optischen Reizen, rein visuell[137]. Die Gegenstände sind also so gemalt, wie sie im Licht, wie sie unter einer bestimmten Beleuchtung dem Auge erscheinen. Für den Tastsinn, auch den Tastsinn in unserem Auge gibt es dabei nichts zu erfahren. Darin liegt übrigens der Grund für das weiter vorne gefundene Verhältnis von Farbe und Gegenstand. Die Gegenstände existieren im Bilde nur in ihrer optischen Erscheinung. Eine tastbare Oberfläche und das heißt, eine tastbare Körperlichkeit gibt es im Bilde nicht. Daher können die Farben nicht an einer präexistenten Oberfläche der Gegenstände auftreten. Die farbige Erscheinung der Dinge ist mit deren Oberfläche identisch.

Durch die differenzierten Pinselstriche des Malstils wird sichtbar gemacht, wie sich die Stofflichkeit der Dinge im Lichte verhält. Diesem Sichtbarmachen fällt die Sichtbarkeit der Pinselstriche selbst zum Opfer. Denn unter der Bedingung der Fernsicht sind die Pinselstriche, das heißt die Signale, die die optische Erscheinung der Dinge im Bilde vergegenwärtigen, nicht mehr sichtbar. Berücksichtigt man die Fernsichtigkeit, so ist es streng genommen unangemessen von einzelnen Pinselstrichen zu sprechen; es gibt dann nur bestimmte Knitterungen und bestimmte Reaktionen der Stofflichkeit auf Licht. Die Reaktionen der Stofflichkeit auf das Licht können zwar nur mittels der Pinselstriche ins Bild gebracht werden, aber die Pinselstriche fallen der Wirkung, die sie hervorrufen, zum Opfer. Nur so ist der uneinheitliche Malstil möglich, ohne daß die Erschei-

nung der Dinge im Bilde darunter leidet. Nur so ist auch die Optizität des Dargestellten möglich. Die Pinselstriche sind nur Mittel der Darstellung; sie haben für sich keine Bedeutung. Gerade weil sie hinter den von ihnen bewirkten Reflexen zurücktreten, weil nur ihre Wirkungen und nicht sie selbst wahrgenommen werden, ist die Erscheinung der Dinge im Bilde eine rein optische. Würden die Mittel nicht ihren Wirkungen zum Opfer fallen, sondern wären selbst auf Sichtbarkeit angelegt, so brächten sie Taktilität ins Bild. Das ist zum Beispiel bei TerBorch der Fall (Abb.s.Anm.). Seine Malerei verbindet in hohem Maße die optische und taktile Erscheinung gegenständlicher Materialität[138]. Bei TerBorch sind die optischen Oberflächenreize zum Beispiel des Seidengewandes der stehenden Frau immer unmittelbar verknüpft mit Tasterfahrungen. Die Seide des Rockes hat den matten etwas changierenden Glanz roher Seide. Die Seide gibt aber nicht nur durch die Art, wie sie das Licht reflektiert, ihre Oberfläche kund. Man kann ihre Oberfläche betasten und spürt die etwas stumpfe, manchmal leicht gekräuselte Oberfläche der Rohseide. Konsistenz, Stärke und Steifheit des Stoffes sind exakt erfahrbar, und zwar im Zusammenspiel optischer und taktiler Reize. Ebenso bei der samtenen Tischdecke, die das Licht fast schluckt und deren weiche Dicke und stoffliche Schwere man spürt; oder bei der andersartigen Weichheit der Pelzbesätze am Kleid der sitzenden Frau; oder bei der metallenen Oberfläche der Kugel im Kronleuchter - immer handelt es sich um optische und Tastwahrnehmungen, fast immer untrennbar verbunden. Die Unterschiede zu Velazquez sind deutlich. Bei TerBorch ist die Struktur des

Malverfahrens an jeder Stelle identisch mit der stofflichen Struktur des Dargestellten. Wirkung und Mittel fallen zusammen. Bei Velazquez sind die Pinselstriche nur Anweisungen zum Sehen, Anweisungen zum Wahrnehmen von Stofflichkeit. Bei TerBorch dagegen sind sie nicht nur Anweisungen, dort sind die Pinselstriche selbst Träger der zu zeigenden Eigenschaften; sie sind stets wörtlich zu nehmen.- Man sieht an diesem Vergleich, wie radikal Velazquez auf alles verzichtet, was die gegenständliche Welt an Tastqualitäten besitzt. Nur die optischen Qualitäten der Gegenstände läßt er gelten. Dadurch entsteht im Bilde eine nur gesehene Welt. Eine Visualisierung der Malerei liegt hier vor.

In dem Aufsatz über den Blickpunkt in der Malerei stellt Ortega y Gasset Velazquez entwicklungsgeschichtlich in eine Reihe mit dem Impressionismus[139]. Zwei Aspekte sind es, die ihn dazu veranlassen: Fernsicht und Visualisierung. Er knüpft die Entwicklung der neueren europäischen Malerei an diese beiden Tendenzen. Als den erstem Höhepunkt in dieser Entwicklung sieht er die Malerei des Velazquez an, als den zweiten Höhepunkt den Impressionismus. Velazquez ist auch von anderen Autoren immer wieder mit dem Impressionismus in Zusammenhang gebracht worden; sein Malstil wird immer wieder impressionistisch genannt[140]. Aber kann man denn sagen, daß der Malstil von Velazquez impressionistisch sei? Wenn man darunter nur versteht, daß der Malstil abbreviierend ist und die Farben in Flecken und Strichen aufgetragen sind, daß also die Malerei fernsichtig ist, - und es wird bei diesem Vergleich meist nichts anderes gemeint[141] - dann stimmen wir zu. Aber das ist nur die eine Kom-

ponente, die Fernsichtigkeit. Und damit wird weder Velazquez noch der Impressionismus erfaßt. Das entscheidende Vergleichskriterium und zugleich die wesentlichen Unterschiede liegen in der Visualisierung, im Absehen von den Tastwerten der gegenständlichen Welt und der Reduktion der Malerei auf die optischen Reize. Während bei Velazquez die gegenständliche Welt im Zentrum steht, tritt sie im Impressionismus zurück. Dem impressionistischen Bild liegt zwar auch eine gegenständliche Welt zugrunde, diese tritt aber nur in ihren Farberscheinungen auf. Der Gegenstand selbst in seiner Körperlichkeit steht nicht im Vordergrund; seine spezifische stoffliche Qualität ist uninteressant; er ist nur Anlaß für die Durchführung des malerischen Anliegens des Impressionismus. Und dieses Anliegen ist, die gegenständliche Welt in ihrer Farberscheinung für das Auge zu repräsentieren. Der Impressionismus geht also in der Visualisierung der Malerei beziehungsweise der Visualisierung der abgebildeten Welt viel weiter als Velazquez. Er verläßt die eigentlich gegenständlichen Qualitäten, sowohl die tastbaren als auch die visuell erfahrbaren - also Körperlichkeit und stoffliche Oberflächenqualität - und reduziert die Daten der Gegenstände ganz auf die optischen Phänomene. Aber die Malerei des Impressionismus bleibt dennoch mimetisch. Die Farbe behält ihren abbildenden Charakter und bezieht sich auf eine intakte Gegenständlichkeit. Erst bei Cézanne ist eine totale Visualisierung der Malerei und der dargestellten Welt erreicht. Bei ihm ist die Malerei nicht mehr mimetisch. Sie stellt keine gegebenen Gegenstände, sondern reine Sehdinge,

Farben dar. Und aus der Verdichtung der Farben zu einer zusammenhängenden Textur entstehen neue Gegenstände. Die Wahrnehmungen werden aber, bevor sie ins Bild gelangen, ihres begrifflichen Faktors, das heißt ihrer gegenständlichen Bindung entkleidet. Durch eine Entbegrifflichung des Sehbildes kommt die totale Visualisierung der gegenständlichen Malerei zustande. Cézanne steht damit am Ende der durch Velazquez und den Impressionismus gekennzeichneten Entwicklung.

Durch diesen Vergleich wird deutlich, inwiefern es sich bei Velazquez um Visualisierung der Malerei handelt. Nicht die Malerei als solche, sondern die Malerei von Gegenständlichkeit wird visualisiert. Die Darstellung der materiellen Welt mit ihren stofflichen Qualitäten ist bei Velazquez das Ziel der Malerei. Aber Velazquez spezialisiert die Darstellung auf die rein optische Erscheinung der Dinge. Das bedeutet eine Beschränkung der Malerei und des Dargestellten auf das Sichtbare, eine Beschränkung auf den Sinnesbereich der rein visuellen Erfahrung, den Erfahrungsbereich also, dem das Bild und die Farben kategorial angehören. Aber es handelt sich nicht um eine totale Visualisierung der Malerei. Die Visualisierung des Gegenständlichen, Materiellen, nicht die Entmaterialisierung des Optischen ist das Ziel des Malstils.

Der Realitätsbegriff

Aus der bisherigen Untersuchung geht hervor, daß die Bildwelt als eine reale Welt mit gegenständlicher und räumlicher Existenz erscheinen soll; es soll die auf der Fläche abgebildete Welt als eine real im Raume existierende illusioniert werden. Im unmittelbaren Erlebnis des Bildes findet man das bestätigt[142]. Man erlebt die Bildwelt nicht als abgebildete, sondern als eine selbständig existierende Welt. Die Frage, der wir jetzt nachgehen wollen, ist: was liegt diesem Erlebnis zugrunde? oder anders ausgedrückt: welches Verhältnis hat die Bildwelt zur Wirklichkeit?

Diese Frage wurde bisher sehr schnell beantwortet, nämlich dahin gehend, daß eine unmittelbare Verbindung zwischen Bildwelt und Wirklichkeit bestehe. Man argumentierte, indem man sich auf die Rolle des Spiegels stützte, so: der Spiegel zeigt das reale Königspaar, das sich vor dem Bild, also in der Welt des Betrachters befindet; der Spiegel öffnet damit den Bildraum nach vorne[143], er bewirkt ein Durchstoßen der Grenze zwischen Bildwelt und Realwelt[144]; dadurch greift die Bildwelt hinaus in die Wirklichkeit[145] und bezieht den Realraum in das Kunst werk mit ein[146]; eine "evidente Verbindung von Kunst- und Realraum"[147]! - Der Spiegel hat diese Rolle aber nicht, wie wir gesehen haben. Der Spiegel spiegelt nichts, was sich außerhalb des

Bildes befindet, sondern er spiegelt einen Gegenstand der Bildwelt, die Leinwand. Der Spiegel stellt damit keine Beziehung zwischen innerbildlicher und außerbildlicher Welt her. Es werden nur Beziehungen innerhalb der Bildwelt, zwischen Spiegel und im Bilde dargestellter Leinwand geschaffen. Zum Betrachter, zur außerbildlichen Welt hat der Spiegel keine andere Beziehung als die Bildwelt insgesamt. Und es wird in diesem Kapitel gerade darum gehen, dieses Verhältnis zu beschreiben. Wir müssen die einzelnen Illusionsmittel ganz genau auf ihre Wirkung hin untersuchen, damit wir den Realitätsbegriff, der dem Bilde zugrunde liegt, fassen können.

1. Ausschnitt.

Die Grenzen des im Bilde dargestellten Raumes fallen nicht mit den Grenzen der Bildfläche zusammen. Der Bildraum geht also nach allen Seiten über den Rahmenausschnitt hinaus. Das bedeutet eine allgemeine Erweiterbarkeit der Bildwelt über die Grenzen des Bildes hinaus. Sie erhält eine Konkretisierung dadurch, daß nicht nur der Raum, sondern auch ein Gegenstand und eine Person vom Bildrahmen abgeschnitten sind. Und diese verlangen eine konkrete Ergänzung zur Vollständigkeit. Dabei ist zu bemerken, daß bei der Person keine aus dem Bildfeld nach der Seite herausführende Bewegung, sondern eine von außerhalb ins Bildfeld hineinführende Bewegung abgeschnitten ist. Die Leinwand erhält durch die Verkürzungsschrägen am oberen und unteren Rand, die nach rechts hin auseinander führen, eine Richtungstendenz ins Bild hinein, sodaß der Eindruck entsteht: die Leinwand ragt von auswärts ins Bildfeld hinein - und nicht umgekehrt. Das heißt, daß vom Bilde her keine Expan-

sion des Ausschnittes vorliegt, sondern nur deutlich gemacht wird, daß es ein Ausschnitt ist. Nach vorne, das heißt zum Betrachter ragt nichts über den Raumausschnitt, der durch die Bildebene nach vorne abgeschlossen ist, hinaus. Alles, was im Bild zu sehen ist, liegt eindeutig hinter der Bildebene. Die Grenze zwischen der Bildwelt und der Welt des Betrachters, die "ästhetische Grenze"[148], wird also gegenständlich nicht durchbrochen; sie wird aber auch nicht betont. Die ästhetische Grenze wird ja eigentlich nur dann phänomenal, wenn sie durchbrochen ist; um durchbrochen zu werden, muß sie aber erst aufgebaut werden. Es muß zum Beispiel eine Balustrade mit dem unteren Bildrand gegenständlich identifiziert werden und ein auf dieser Balustrade ruhender Arm eines Menschen mit dem Ellenbogen über den vorderen Rand der Balustrade herausragen. Dann haben wir den Fall, daß eine als Grenze zum Bewußtsein gebrachte ästhetische Grenze durchbrochen wird. Die Grenze muß also zunächst fixiert werden. Ihr Durchstoßen hat dann eine umso größere Expansionskraft der Bildwelt in die außerbildliche Welt hinein. Hier, bei Velazquez, haben wir einen ganz anderen Fall. Hier wird keine Grenze aufgerichtet und keine durchstoßen. Damit bleibt das Grenzproblem offen; ja es bleibt offen, ob es eine Grenze gibt oder geben soll und wo sie sich befindet. Von der Bildwelt aus wird kein gegenständlicher Vorstoß in die außerbildliche Welt unternommen. Es wird also kein bestimmtes Verhältnis zwischen Bildwelt und Realwelt präjudiziert. Was wird aber durch die vorliegende Form des Ausschnittes erreicht? Die Offenheit der Bildwelt für den Betrachter und die potentielle Er-

weiterbarkeit des Bildraumes über die Grenzen des Bildes hinweg, ohne daß darüber hinaus ein bestimmtes Verhältnis der Bildwelt zur außerbildlichen Welt geschaffen wird.

Nehmen wir zur Verdeutlichung ein Gegenbeispiel: das Abendmahls-Fresco von Domenico Ghirlandaio im Refektorium von Ognissanti in Florenz (Abb. 21). Die Darstellung ist ein Wandbild, das sich über eine ganze Schmalwand des Refektoriums erstreckt. Die Grenzen des Bildraumes fallen mit den Bildgrenzen zusammen. Die Bildgrenzen sind zugleich identisch mit den Grenzen des realen Raumes (das heißt den Grenzen der Schmalwand des Raumes). Dadurch geht der Bildraum in den Realraum über. Der Raum des Bildes ist als eine Fortsetzung des Realraumes zu verstehen[149]. Die Bildränder sind die Vermittlerstellen von Bildraum und Realraum. Auf sie wird das Bewußtsein gelenkt und damit auf die gegenständliche Identität des Bildraumes mit dem Realraum. Man kann den Realraum, an dessen einem Ende das Bild gemalt ist, ohne Unterbrechung in den Bildraum hinein verfolgen, man kann sich sozusagen an der Wand entlang bis in den Bildraum hinein tasten. Und darauf beruht die Realitätsillusion in diesem Fall. Der Bildraum erscheint uns als realer Raum, weil wir ihn als gegenständlich identisch mit dem Realraum erkennen.

Etwas derartiges wird bei Velazquez durch den Ausschnitt verhindert. Es gibt keine gegenständliche Identität oder gegenständlich zu verstehende Verbindung von Bildwelt und Realwelt. Man kann nur von Offenheit der Bildwelt zum Betrachter hin sprechen.

2. Äußere Einheit.

Erst durch den aus dem Bilde herausgehenden Blick des Velazquez wird ein bestimmtes Verhältnis

der Bildwelt zum Betrachter hergestellt, also auf der Ebene des Bildgeschehens. Durch Velazquez wird eine ganz bestimmte motivische Beziehung erstellt, durch die der fiktive Betrachter im Zusammenhang mit einer ganz bestimmten räumlichen Beziehung als Modell des Malers, das heißt als poträtsitzender König ausgewiesen wird. Der fiktive Betrachter wird in dieser Rolle in die Bildwelt integriert. Die Position des fiktiven Betrachters ermöglicht - wie wir gesehen haben - eine unmittelbare Identifikation des Betrachters des Bildes mit der vom Bilde geforderten Rolle. Der Betrachter empfindet sich unmittelbar in der räumlichen und motivischen Situation des fiktiven Königs. Die Identifikation ist motivisch sowie räumlich eine ideelle. Und das heißt für die hier gestellte Realitätsfrage folgendes. Ideell befindet sich der Betrachter als Modell in der sich über das Bild hinaus erstreckenden Bildwelt. Wo er sich zur selben Zeit real befindet, ist gleichgültig. Der Betrachter erfährt sich als Teilhaber an der Bildwelt und am Bildgeschehen. Nur darauf ist sein Bewußtsein gelenkt. Ein Vergleich mit der realen außerbildlichen Welt kommt dabei nicht in Betracht. Und das heißt, daß hier keine Beziehung zwischen dem Bildraum und dem Realraum hergestellt wird[150], sondern nur eine Beziehung zum Betrachter und seinem Erlebnisraum. Die Bildwelt greift durch die Regiemaßnahmen der äußeren Einheit über die materielle Bildfläche hinaus und bezieht den Betrachter mit ein, nicht aber die ihn umgebende außerbildliche Welt.

3. Raumstruktur.

Die Raumillusion des Bildes beruht - wie wir gesehen haben - wesentlich auf der stereometrischen Struktur. Diese stereometrische Struktur ist eine empirische Struktur. Sie besteht aus einer Vielzahl stereometrischer Einzelfiguren, die ihre Stereometrie, das heiß ihre räumliche Erscheinung durch die in der Wahrnehmung unmittelbar wirkende Gesetzmäßigkeit des Auges erhalten. Die stereometrischen Figuren werden auf Grund der Prägnanztendenz des Auges unmittelbar als räumliche Gebilde aufgefaßt. Bei dem durch zentralperspektivische Projektion illusionierten Raum ist nicht die unmitt elbare Erfahrung, sondern das exakte System entscheidend. Es werden dadurch Raumvorstellungen provoziert. Bei der empirischen Struktur werden dagegen unmittelbar Raumwahrnehmungen provoziert. Deshalb ist der zentralperspektivische Raum ein abgebildeter (geometrisch projizierter) Raum. Die empirische Räumlichkeit, die bei Velazquez vorliegt, entsteht unmittelbar in der Wahrnehmung, und zwar genau so unmittelbar wie an den Dingen unserer realen Umwelt. Die Faktoren, durch die die Bilwelt räumlich erscheint, sind dieselben wie diejenigen, durch die uns unsere reale Umwelt räumlich erscheint. Wir erfahren die Räumlickeit der Bildwelt auf die gleiche Weise wie die Räumlichkeit unserer realen Umgebung. Und auf dieser Identität der Erfahrungsweisen beruht das Realitätserlebnis in Bezug auf die Räumlichkeit der Bildwelt. Die Illusion der realen Räumlichkeit der Bildwelt ist deshalb so perfekt, weil uns die Raumqualität der Bildwelt auf dieselbe Weise gegeben ist wie die der außerbildlichen realen Umwelt und weil dabei nur

die unmittelbare Wahrnehmung beansprucht wird. Dadurch tritt ein Vergleich mit der außerbildlichen räumlichen Welt nicht auf; die Konkurrenz der innerbildlichen Räumlichkeit mit der außerbildlichen wird gar nicht bewußt.

4. Malerische Mittel.

Es kommen hier verschiedene Komponenten zusammen. Die Differenzierung der nahen und fernen Dinge nach deutlich und weniger deutlich bewirkt eine Tiefenillusion, die rein optisch erzeugt wird. Der Betrachter erlebt dadurch den Abstand der im dargestellten Raume erscheinenden Dinge und Personen von sich selbst. Die Illusion eines unterschiedlichen realen Abstandes der gemalten Dinge vom Betrachter wird durch die Fernsichtigkeit und die Uneinheitlichkeit der Malweise unterstützt. Denn eine derart mit dem Abstand kalkulierende Malerei verstärkt den Raumeindruck, weil die Distanz die Bedingung für die Verschmelzung des uneinheitlich Gemalten zu einer kohärenten Erscheinung ist. Die Brauntönung schließlich stellt ein Raumkontinuum her, das über die Grenzen des Bildes nach vorne - wie auch nach den Seiten - hinausgeht. Denn das Helldunkel des beleuchteten Raumes, das die Brauntönung sichtbar macht, wird nicht vom Bilde begrenzt, es ist vielmehr das Medium, durch das der Betrachter blickt, das also zwischen den Dingen der Bildwelt und dem Betrachter sowie um diese herum sich ausdehnt. Es wird damit eine Einheit zwischen innerbildlichem Raum und außerbildlichem Raum hergestellt. Aber diese Einheit bezieht sich auf nichts Gegenständliches; sie bezieht sich nicht auf eine gegenständliche Fortsetzung des Bildraumes über das Bild hinaus, sie bezieht sich nur auf das Sehen

des Betrachters, gewissermaßen auf seinen Sehraum. Und das gilt für die beiden anderen zur Raumillusion beitragenden Mittel auch. Alle drei erweisen sich als rein optische Maßnahmen.

Der Malstil ist eingesetzt, um die materielle Stofflichkeit der Gegenstände darzustellen. Er ist in seiner Artung ganz auf die Stofflichkeit bezogen. Aber er reduziert die Stofflichkeit der Gegenstände auf ihre optische Erscheinung. Es kommen im Bilde nur optische Qualitäten, keine tastbaren Qualitäten vor. Damit wird die Malerei auf den Sinnesbereich reduziert, dem die Malerei kategorial angehört. Es kommen keine Eigenschaften zur Darstellung, die nicht kategorial mit der Malerei identisch sind. Daher ist jede optische Qualität, die wir an den gemalten Dingen wahrnehmen - und andere Qualitäten kommen nicht vor - zugleich optische Qualität der Malerei. Es ist sogar die Erfahrung der stofflichen Eigenschaften der gemalten Dinge identisch mit der Erfahrung der Malerei selbst. Die Stofflichkeit der Malerei ist von der Stofflichkeit des Gemalten nicht zu trennen. Darauf beruht die Realitätsillusion bei dieser Malerei. Gegenüber der Wirklichkeit ist die rein visuelle Erfahrung, durch die uns die Dinge im Bilde gegeben sind, eine partielle Erfahrung. Gegenüber dem Bilde ist es jedoch eine totale Erfahrung. Hier ist die Erscheinung mit dem Medium ihres Erscheinens identisch. In der Wirklichkeit ist diese Identität selbstverständlich, weil uns dort jede Erfahrungsweise möglich ist. Das Medium Malerei ist kategorial optisch. Wird darin die gegenständliche Welt als eine sichtbare und tastbare zur Darstellung gebracht, so fällt die Realisierung der angebotenen Erfahrung

aus dem Medium der Malerei heraus; Vergleiche mit der Wiklichkeit werden notwendig. Bei Velazquez tritt ein Vergleich mit der Wirklichkeit gar nicht auf,weil hier keine anderen Erwartungen geweckt werden. Hier ist das Dargestellte in der Darstellung selbst einlösbar.

Fassen wir zusammen.

Wir haben im Wesentlichen fünf Faktoren, die den Illusionismus bei Velazquez begründen.

1. Die Offenheit, die "Zugänglichkeit" der Bildwelt, insbesondere des Bildraumes, die durch den Ausschnitt herbeigeführt wird. Sie existiert nur für den Betrachter; es besteht durch sie keine Verbindung der Bildwelt mit der außerbildlichen Realwelt. Das bedeutet, daß die Öffnung der Bildwelt nur für das Erlebnis des Betrachters gegeben ist.
2. Die Integration des Betrachters in das Bildgeschehen und in den Bildraum durch die äußere Einheit. Es ist dies keine reale Integration, also auch ohne Berücksichtigung der außerbildlichen Realwelt, sondern eine ideelle, nur im Erlebnis des Betrachters wirksame Integration. Durch sie wird die Illusion der Aktualität und der Gegenwärtigkeit des Geschehens geschaffen.
3. Die durch die Verwendung empirischer Daten ermöglichte unmittelbare Raumwahrnehmung. Durch sie wird die Erfahrungsweise von Räumlichkeit im Bilde gleich der Erfahrungsweise von Räumlichkeit in der außerbildlichen Welt, das bedeutet: das Realitätserlebnis, das durch die Raumillusion hervorgerufen wird, beruht auf der Identität der Erfahrungsweise von Räumlichkeit im Bilde wie in der realen Umwelt.
4. Die Fernsichtigkeit und deren Differenzierungen

nach nah und fern sowie die Brauntönung begründen eine Tiefendimension und erweitern den Bildraum zum Betrachter hin. Das geschieht aber ohne einen Bezug zum Realraum; es betrifft nur den Sehraum des Betrachters.

5. Die Illusion materieller Stofflichkeit wird nicht an der räumlichen Wirklichkeit und ihrer vollkommenen Repräsentation gemessen, sondern daran, daß die Malerei sich bei dieser Darstellung selbst erfüllt, daß sie eins ist mit dem Gemalten.

Wir sehen, es liegt alles auf einer Linie. Nirgends wird die Illusion auf dem Vergleich mit der Realwelt begründet. Die beiden ersten Faktoren beziehen sich auf den Erlebnisbereich des Betrachters, nicht auf den Bereich seiner realen Existenz. Dasselbe gilt für die Erweiterung des Raumkontinuums über das Bild hinaus. Der reale Raum wird davon nicht ergriffen, nur der Sehraum des Betrachters. Der dargestellte Raum wirkt deshalb so real, weil die Raumstruktur sich danach richtet, wie das Auge tatsächlich Raum wahrnimmt. Die Illusion der Stofflichkeit der Dinge entsteht auf eine Weise, die den Vergleich mit der Realwelt nicht zuläßt. Die Illusion ist dabei deshalb so perfekt, weil die Erscheinung der Dinge mit dem Medium ihres Erscheinens identisch ist. Die visuelle Repräsentation der Dinge im Bilde ermöglicht eine Totalerfahrung, wie sie nur die realen Dinge der realen Umgebung ermöglichen.

Auf die unmittelbare Erfahrung ist dieser Illusionismus gebaut. Es wird keine Erfahrung vorausgesetzt; alles kann unmittelbar erfahren werden, denn der ganze Illusionismus ist auf die visuelle Erfahrung beziehungsweise auf die visuelle Erscheinungsweise der Gegenstandswelt ausgerichtet. Da hier nicht

mehr unterschieden werden kann zwischen der Malerei und dem, was im Bilde gemalt ist, ist die Erscheinung der dargestellten Welt eine so unmittelbare, restlose. Anders ist das bei einer Malerei, bei der auch die Tastbarkeit der Gegenstände illusioniert wird. Dort werden Erfahrungen vorausgesetzt, die am Bild nicht unmittelbar gemacht werden können. Die Realitätsillusion dieses auf die Tastbarkeit der Dinge bauenden Realismus beruht darauf, daß die dargestellte Gegenständlichkeit existenziell mit den realen Gegenständen unserer Umgebung verglichen werden kann oder - wie im Fall des Frescos von Ghirlandaio - als gegenständlich identisch mit unserer gegenständlichen Umwelt erscheint. Die Identität der Gegenständlichkeit, nicht die Totalität des Erscheinens dieser Gegenständlichkeit ist dabei das Entscheidende. Man kann diesen Realismus Seins-Realismus nennen, denn seine gegenständliche, körperliche, tastbare Realität existiert apriori, ist unserer Erfahrung nicht unmittelbar zugänglich. Das heißt, der Realismus basiert nicht auf der Erscheinung, sondern auf dem Sein der Dinge. Bei Velazquez dagegen beruht der Realismus auf der Erscheinungsweise der Dinge, die eben eine Totalerfahrung der dargestellten Gegenständlichkeit ermöglicht. Dabei geht es nicht um die Existenz der Gegenstände. Die Fernsicht ist die Bedingung dafür, daß die Gegenstände im Modus ihres Erscheinens und nicht im Modus ihres Existierens dargestellt sind. Die Bildwelt existiert bei Velazquez nicht, sie erscheint. Sie befindet sich immer im Zustand des Erscheinens[151]. Sie ist tatsächlich nur ein Schein von Realität; aber ihre Erscheinungsweise ist total, so total, wie uns die Welt selbst erscheint. Deshalb kann man

den Realismus bei Velazquez im Gegensatz zum Seinsrealismus als Erscheinungsrealismus bezeichnen.

Welches Verhältnis hat nun die Bildwelt, die so erscheint , zur Wirklichkeit? Ist es denn überhaupt berechtigt, den Erscheinungsrealismus einen Realismus zu nennen? Man könnte doch meinen, daß die Beschränkung der Gegenstandserfahrung auf das nur Optische gegenüber der im Leben möglichen optischen und taktilen Erfahrung zu einem Verlust an Realität führt. Diese Meinung ist auch vertreten worden. Ortega y Gasset zum Beispiel sagt: "Das, was wir reale Objekte nennen, mit denen wir unser Leben zubringen, ist das Ergebnis unseres doppelten, visuellen und taktilen Erlebens. Das Objekt auf die rein visuelle Komponente zu reduzieren ist einer der Wege, es der Realität zu berauben."[152] Das ist richtig, wenn man die gemalte Welt an der Welt der "realen Objekte", an der Wirklichkeit mißt. Es ist aber nicht in jedem Fall berechtigt das zu tun. Die Darstellung des Seins-Realismus bezieht sich direkt auf die Wirklichkeit. Sie bildet die Wirklichkeit ab, sie imitiert die Wirklichkeit. Und je vollständiger die Imitation, desto vollkommener ist die Illusion. Jeder Verzicht auf eine Eigenschaft wird hier einen Abstrich an Realität bedeuten. Hier ist es berechtigt, den Realismus an der Wirklichkeit zu messen. Beim Erscheinungsrealismus ist das nicht berechtigt. Er bildet die Wirklichkeit nicht ab. Er beschränkt sich auf einen Aspekt von der Wirklichkeit, auf den Aspekt des Auges. Und für das Auge bringt er die Wirklichkeit neu zur Erscheinung. Es entsteht im Bilde eine neue Wirklichkeit[153], deren Realität dadurch bezeugt ist, daß wir nur unseres Sehens bedürfen, um sie ganz zu erfassen. Der

Anspruch des Realismus für diese Malerei ist berechtigt. Die Wirklichkeit im Bilde ist nicht dieselbe Wirklichkeit wie außerhalb des Bildes, aber sie erscheint ebenso wirklich. - Daß man dabei das Bild ganz vergessen kann, hängt damit zusammen, daß die Malerei auch nur dem Auge zugänglich ist, daß also das Ziel der Darstellung bei Velazquez mit den Bedingungen der Malerei übereinstimmt. Daher ist die rein optisch erscheinende Wirklichkeit im Bilde immer identisch mit ihrer malerischen Erscheinung. Es ist daher nur richtig, wenn Gautier fragt: "Où est donc le tableau?"[154] Wo ist das Bild? Wir sehen eben kein Bild, wir sehen eine Wirklichkeit.

Bild und Weltbild

Wie kommt es, daß wir angesichts des Bildes nicht das Bild, sondern die erscheinende Wirklichkeit der Bildwelt sehen? Für das Erlebnis der Realität der Bildwelt spielt das Bild tatsächlich keine Rolle. Stehen wir der Bildwelt gegenüber, so tritt das Bild zurück; wir vergessen es. Prüfen wir die Maßnahmen des Bildes daraufhin, so sehen wir, daß alle in dieser Richtung wirken.

Die Flächenkomposition ist in einzelne, voneinander unabhängige Strukturen gegliedert und bildet kein System, in das das Bildfeld eingespannt wäre. Dadurch wird der Blick nicht auf die Flächenkomposition und das heißt nicht auf die Bildfläche gelenkt, sondern auf die Wirkungen, die die einzelnen Strukturen für die Erscheinung der Bildwelt haben. Dasselbe gilt für die empirische Raumstruktur. Sie ist kein Abbildungssystem, welches das Bild bestätigen würde, sondern eine Struktur, die dem Auge unmittelbar die Raumerfahrung ermöglicht. Und zu dieser Raumerfahrung gehört notwendig, daß die flächige Abbildung der stereometrischen Figuren vergessen wird. Das Bewußtsein ist nicht auf die Figuren, sondern auf deren Raumwirkung gerichtet. Die Regiemaßnahmen der Kontingenz und der Momentaneität führen den Betrachter zu der Illusion, er habe in der dargestellten Szene ein gegenwärtiges, aktuelles reales Geschehen vor sich. Sie

verhindern den Eindruck, es handle sich um eine vergangene, nur abgebildete Szene. Auch hier bewirken die Maßnahmen, daß der Betrachter im Erlebnis das Bild überspringt; er wird sich des Abgebildetseins dessen, was er sieht, nicht bewußt. Der Ausschnitt überspielt das Bild in seiner Funktion als Abbildungsfläche, indem er die Frage der Grenze zwischen Bildwelt und Welt des Betrachters offen läßt. Die Brauntönung erstellt ein Raumkontinuum, in das die Einzelheiten der Bildwelt integriert sind. Dieses Raumkontinuum schließt den Raum vor dem Bilde mit ein und löst die Bildebene gewissermaßen auf. Weder die Brauntönung noch sonst eine Farbe des Bildes erscheint als Bildfarbe. Die Farben sind auf die Gegenstände beziehungsweise bei der Brauntönung auf die Beleuchtung bezogen. Damit wird von der Tatsache, daß die Farben auf der Bildfläche aufgetragen sind, abgelenkt; die Farben erscheinen an den Dingen beziehungsweise im Raum, nicht auf der Bildfläche. Der Malstil ist uneinheitlich, er hat keinen Duktus. Dadurch verliert er die Funktion, als Spur des Malens auf den Malvorgang und damit auf die Malfläche hinzuweisen. Ja der Malstil ist so eingesetzt, daß seine Striche der Optizität der Erscheinung zum Opfer fallen; man nimmt als Betrachter nicht die Striche, sondern nur ihre Wirkungen wahr.

Wir sehen, alle Maßnahmen des Malers wirken darauf hin, daß das Bild hinter dem im Bilde Dargestellten zurücktritt, das heißt, daß die Bildwelt als eine gesehene, nicht als eine gemalte erfahren wird. Das ist nur dadurch möglich, daß der Eigenwert der Darstellungsmittel aufgegeben wird, aufge-

geben zugunsten dieses gemeinsamen Zieles. Die Szene ist nicht kontingent, um kontingent zu sein; der Malstil ist nicht abbreviierend, um auf den Malvorgang hinzuweisen; die Flächenkomposition existiert nicht, um ihrer Schönheit willen; die Farbe erscheint nicht in ihrem Eigenwert usw. Sie treten alle zurück zugunsten der Illusion einer gesehenen Realität. Alle Maßnahmen stimmen darin überein; es gibt keine Gegenmaßnahme. Eine totale Kongruenz der Darstellungsmittel liegt hier vor. Selbst die motivischen Fakten stimmen damit überein. Denn das Bild wird ja motivisch als ein vom König gesehenes bestimmt. Eine visuelle Wirklichkeit soll im Bilde entstehen. Das bedeutet - wie wir bereits gesehen haben -, es soll das Dargestellte mit der Darstellung, mit der Malerei eins werden. Denn sehbare Wirklichkeit, das ist die Malerei, das ist das Bild selbst. Das Ziel dieser Malerei ist es also, die Erscheinung der materiellen Welt zur Identität zu bringen mit der Kategorie der Malerei. Und dieser Identität fällt das Bild zum Opfer.

Was für eine Welt zeigt uns Velazquez? Eine gesehene, aber nur gesehene Welt. Es wird nichts gezeigt, was nicht gesehen werden kann. Nur das, was er wirklich sieht, malt Velazquez. Das gibt dem Dargestellten einen bestimmten Charakter. Denn das Sehen hat natürlich seine Grenzen. Es zeigt nur das Äußere der Dinge. So ist Velazquez' Darstellung auch ganz auf das Äußere ausgerichtet[155]. Die Gegenstände und Personen scheinen von außen dargestellt: nur die Oberfläche der Gegenstände, nur das Äußere der Personen. Die Personen erscheinen zwar

nicht ohne Regungen. Aber wie werden diese gezeigt? In den allergeringsten, feinsten Äußerungen, in Mimik und Gebärden. Diese Äußerungen werden auf ein Minimum beschränkt. Keine Gebärde wird übertrieben, keine ist unnötig. Es sind immer funktionale, gewissermaßen alltägliche[156] Gebärden. Auch sind die Personen nicht typisiert oder in Rollen gebracht, sondern so, wie sie sind.

In diesem Charakter der Darstellung zeigt sich Velazquez als ein scharfer Beobachter der materiellen wie der psychologischen Wirklichkeit[157]. Wie exakt seine Beobachtungen wirklich sind, zeigt zum Beispiel die von ihm verwendete empirische Raumstruktur, die der Wahrnehmung "abgesehen" ist. Aber es ist nicht allein so, daß er seine Beobachtungen in der Malerei verwendet. Seine Darstellung zeigt, daß er von Grund auf Beobachter ist. Alles ist dargestellt mit der Distanz des Beobachters, ja man muß sagen des unbeteiligten Beobachters. Velazquez läßt alles so, wie er es vorfindet[158]; er tut nichts hinzu. Seine Empfindungen, Sympathien und Emotionen spielen hier keine Rolle. Die Bildwelt erscheint uns quasi vom Maler unberührt. Der Maler bleibt als Beobachter völlig unbeteiligt an dem, was er darstellt. Daher bleiben wir auch unbeteiligt an dem, was wir sehen[159]. Wir können die Regungen der dargestellten Personen nicht miterleben, denn wir haben nicht teil an ihrem Innern; wir können ihre Regungen nur von außen beobachten. Wir werden als Betrachter des Bildes selbst zum unbeteiligten Beobachter. - Wir müssen uns freilich im klaren sein: daß die Bildwelt vom Maler unberührt ist, das erscheint nur so. Man kann nicht sagen, daß

Velazquez tatsächlich nur den Eindruck, den er empfangen hat, wiedergibt[160]. Nichts ist im Bilde nur wiedergegeben. Alles ist vom Maler gemacht, alles bewußt auf seine Wirkung hin kalkuliert. Daß die Bildwelt so erscheint, als ob der Maler nichts dazu täte, ist auch eine kalkulierte Wirkung. Tatsächlich ist alles vom Maler kalkuliert. So wie Velazquez einerseits distanzierter Beobachter ist, so ist er andererseits bewußt kalkulierender Maler.

Velazquez hat die Malerei ganz auf die Grundlage des Sehens gestellt. Was das im Hinblick auf die zugrundeliegende Bewußtseinsartung bedeutet, kann am besten verstanden werden, wenn man diese Tat mit der seines Zeitgenossen Descartes vergleicht. Ortega y Gasset spricht diesen Vergleich an, indem er sagt: "Wie Descartes das Denken auf die Vernünftigkeit zurückführt, so führt Velazquez die Malerei auf das Visuelle zurück."[161] Aber was bedeutet das, die Malerei auf das Visuelle zurückzuführen? Descartes hat in seinem Satz "Ich denke, also bin ich" die elementarste Erfahrung, die dem Bewußtsein möglich ist, festgehalten und zur Grundlage der Philosophie gemacht. Die Tatsache, daß ich bemerke, daß ich denke, gibt mir Sicherheit über meine eigene Existenz. Im Denken ist die elementarste Selbsterfahrung möglich, denn das Denken ist meine bewußte Tätigkeit. Wahrnehmen ist keine bewußte Tätigkeit. Ich erfahre im Wahrnehmen nicht mich, sondern die Welt. Für Velazquez müßte daher der Satz lauten: Ich sehe die Welt, also existiert die Welt. Das Sehen liefert die elementarste Erfahrung von der Welt. Daß ich die Welt sehe, das ist der erste sichere Beweis ihrer

Existenz. Auf diese Grundlage stellt Velazquez die Malerei. Er sucht die Sicherheit in der Wahrnehmung.[161a] Das ist entwicklungsgeschichtlich ein wichtiger Schritt. Der Maler reflektiert sich selbst und richtet sein Bewußtsein auf die eigenen Wahrnehmungsmodalitäten. Damit zieht er sich aus der Malerei heraus, heraus aus der Darstellung und ihren Objekten und stellt sich ihnen als Beobachter gegenüber. Wenn der Maler Beobachter ist, so steht er außerhalb der Welt, die er darstellt. Er steckt nicht in seinen Objekten drin, sondern steht ihnen gegenüber. Das ist gleichsam eine "kopernikanische Wende"[162]. Der Maler ist aus dem Zentrum an die Peripherie gerückt, so wie die Erde durch Kopernikus aus dem Zentrum gerückt wurde. Das Objekt steht im Zentrum, der Beobachter, der Maler tritt zurück.

Diese Haltung von Velazquez macht die ganze Malerei zum Porträtieren. Denn das Porträt ist im Prinzip die Darstellungsform, bei der das Objekt im Zentrum des Interesses steht. Das Modell steht im Mittelpunkt des Porträts, nicht das Wie der Darstellung. Beim Porträtieren wird der Maler unwillkürlich zum Beobachter. Das gilt bei Velazquez aber nicht nur für die Gattung Porträt. Alles, was Velazquez malt, nimmt den Charakter des Porträts an. Das Porträt ist für Velazquez die adäquate Form, der Inbegriff der Malerei. Velazquez erhebt das Porträt zum Ziel seiner Malerei[163].

Wenden wir den Blick noch einmal auf den Inhalt der Darstellung, so bemerken wir, daß dort wie in einer Zusammenfassung die Grundtendenzen der Velazquezschen Kunst wiederkehren. Das Bild ist ein Por-

trät, "auf dem ein Porträtist das Porträtieren porträtiert"[164]. Velazquez stellt sich als Porträtist und als distanzierter Beobachter dar. Er zeigt sich in der Haltung, die er in der Malerei einnimmt. Und weiter: so oft wir das Bild anschauen, immer poträtiert Velazquez. Er ist eben als Maler grundsätzlich Porträtist; das zeitlich immer wird zum kategorial immer. Das Bild, das Velazquez im Bilde malt, ist unserem Blick unmittelbar nicht zugänglich. Wir wissen davon nur durch den Spiegel. Das ist ein Hinweis auf die Vermittlerrolle des Bildes bei Velazquez. Das Gemälde ist nicht das Wichtige, sondern was dargestellt ist. Auf den Realitätsgrad der im Bild erscheinenden Wirklichkeit wird durch den Spiegel aufmerksam gemacht, denn das Spiegelbild wird durch die Reflexe vom übrigen Bild unterschieden. Das heißt: die Malerei ist realer als die Spiegelung, als das Abbild der Wirklichkeit. Die motivische Tatsache, daß das Bild das ist, was der König sieht, ist eine Manifestation des optischen Grundcharakters des Bildes. Nur was zu sehen ist, wird gemalt. Daß der König der Betrachter ist, zeigt die beherrschende Rolle des Betrachterverhältnisses in dieser Malerei. Der Betrachter, der Beobachter, nicht der Ästhet im Künstler bestimmt den Inhalt der Kunst. In diesen inhaltlichen Fakten wird ganz deutlich darauf angespielt, was die Malerei bei Velazquez bedeutet. Es ist eindeutig: das Bild ist eine Darstellung des Weltbildes und der Kunstanschauung des Velazquez.

Nun haben wir im Zusammenhang mit der Regie des Bildes ausgeführt, daß es sich bei dem Bild um

eine Huldigung an den König handle, daß der König darin zum Herrn über die Kunst erhoben werde. Es stehen also zwei Deutungen nebeneinander. Aber, das sei gleich hinzugefügt, diese Deutungen widersprechen sich nicht. Wir können leicht bemerken, daß in beiden Fällen die Ausdeutung auf denselben Fakten beruht . Es können dieselben inhaltlichen Fakten für verschiedene Deutungen in Anspruch genommen werden. Dadurch sind mehrere Deutungen nebeneinander möglich, ja es gibt keine einheitliche Deutung, die alle Anspielungen umfaßt. Fragen wir nur einmal: wer ist die Hauptperson des Bildes? Wir können keine eindeutige Antwort darauf geben. Richten wir unsere Aufmerksamkeit nur auf das Bild, so erscheint die Infantin durch ihre zentrale Stellung als Hauptperson. Erkennen wir im gesamten Bildgeschehen die Huldigung an den König, so ist der König Hauptperson. Sehen wir in der Darstellung ein Bild der Kunstanschauung des Malers, so tritt der Maler hervor. Es zeigt sich hier eine Struktur auf der Bedeutungsebene, die wir durchgängig auf allen Ebenen angetroffen haben. Es ist das der Pluralismus oder die Unbestimmtheit. Es liegt dem Bilde kein einheitliches Programm zugrunde; es ist vielmehr eine Vielzahl von Beziehungen und Anspielungen im Bilde verborgen, die sich, je nach dem Kontext, den der Interpret herstellt, so oder anders ordnen. Jede Deutung ist daher jeweilig, auch die beiden hier ausgeführten[165].

Dennoch zeichnet sich unter den möglichen Deutungen eine besonders aus. Denn es ist etwas Besonderes, daß ein Bild das Weltbild des Malers nicht nur implizit, sondern auch explizit zeigt, wie

es hier der Fall ist. "Das ist die Theologie der Malerei!" hat Luca Giordano beim Anblick der "Meninas" ausgerufen[166]. Was Giordano damit meinte, ist immer wieder geahnt worden[167]. "Las Meninas" ist das malerische Bekenntnis des Velazquez; er hat sein Weltbild und seine Kunstanschauung darin niedergelegt. Worin diese im einzelnen bestehen, das haben wir in dieser Untersuchung darzustellen versucht.

Anhang

Erläuterungen zur perspektivischen Rekonstruktion des Raumes (Abb. 3).

Es sind relativ wenige, aber zur Rekonstruktion ausreichende perspektivische Raumdaten vorhanden. Gegeben sind sechs in Abb. 2 eingezeichnete Verkürzungslinien an Decke und Fensterwand, aus denen sich der Fluchtpunkt ermitteln läßt. Gegeben sind außerdem von der Raumrückwand die obere und die rechte Begrenzung mit der oberen rechten Ecke sowie ein kurzes Stück der unteren Begrenzung unterhalb des Spiegels. Verlängert man das gegebene Stück der unteren Begrenzung und bringt es zum Schnitt mit dem Lot von der rechten oberen Ecke der Rückwand auf den unteren Bildabschluß, so erhält man die rechte untere Ecke der Rückwand. Durch Verbinden mit dem Fluchtpunkt ergibt sich die untere Begrenzung der Fensterwand. Für die der Fensterwand gegenüberliegende Wand sind keine exakten Daten gegeben. Jedoch läßt sich auf Grund der symmetrischen Gliederung der Rückwand und der Lage der Lüsterrosetten an der Decke, die damit übereinstimmt, eine sehr wahrscheinliche Rekonstruktion finden. Demnach liegt die Mitte der Rückwand dort, wo die Verkürzungslinie, auf der die Lüsterrosetten liegen, die obere Kante der Rückwand schneidet. Die Mitte der Rückwand ist als senkrechte punktierte Linie in der Zeichnung eingezeichnet. Sie stimmt überein mit der Mitte des Spiegels sowie mit der Mitte zwischen den beiden Türen. Überträgt man die Länge der rechten Rückwandhälfte nach

links, so erhält man etwa die Lage der linken Begrenzungslinie der Rückwand (eine geringe Verkürzung der Rückwand nach links hin ist zu berücksichtigen). Nun kann durch Verbinden mit dem Fluchtpunkt die linke Seitenwand ergänzt werden. Diese ist, wie sich nun bestätigt, völlig von der Leinwand verdeckt.

Der aus der Mitte nach rechts gerückte Fluchtpunkt führt dazu, daß der Raum sehr stark verzerrt erscheint, was im Bilde dadurch, daß die linke Seitenwand verdeckt ist, nicht so stark auffällt. Jeder Punkt des Raumes, der links des fiktiven Betrachterstandpunktes, das heißt links des Fluchtpunktes liegt, verschiebt sich, wenn man ihn im Raume weiter zum Betrachter hin rückt, nach links. Man muß zum Beispiel die Standorte von Velazquez oder linker Zofe, wenn man sie auf die Raumposition der Bildebene beziehen will, auf dem Strahl, der diesen Standpunkt mit dem Fluchtpunkt verbindet, nach vorne schieben; ebenso die Mitte der Rückwand, um die Lage der Mittelachse des Raumes zu erhalten. Verbindet man den Fußpunkt und den Scheitelpunkt der Mittelsenkrechten der Rückwand mit dem Fluchtpunkt und verlängert diese Linien, so erhält man die Lage der Mitte des Raumes. Die Mitte des Raumes erscheint in der Zeichnung als gepunktetes Trapez. Es ergibt sich dabei, daß der Standort V des Velazquez etwa auf dieser Mittelachse liegt und daß der Ausschnitt des Bildfeldes rechts der Raummitte zu sehen ist. Auch nach links hin verkürzen sich die Größen im Raum, zum Beispiel die Rückwand, der Fluchtpunkt der Rückwand liegt aber so weit weg, daß er in die Zeichnung nicht aufgenommen werden konnte. Wo der Raum zum Betrachter hin durch die Bildebene begrenzt wird, ist nicht genau

festgelegt, da die Grenzen des Bildfeldes nirgends mit den Grenzen des dargestellten Raumes zusammenfallen. In der Zeichnung in Abb. 3 ist der vordere Abschluß des Raumes beliebig gewählt. Durch die im Bild dargestellte Leinwand sind allerdings gewisse Hinweise dafür gegeben.

Die Lage des Bildfeldes im Raum.

Wie hoch ist der untere Rand des Bildausschnittes vom Boden des dargestellten Raumes zu denken und wie nah ist die Bildfläche an den dargestellten Dingen und Personen? Daß die Bildebene sich nah an dem Hund und an der Leinwand befindet, ist augenfällig. Wie nah aber, das hängt von der Neigung der dargestellten Leinwand ab. Sie ist zum Betrachter hin, also zur Bildebene hin geneigt. Dabei stößt die durch die Neigung am weitesten hervorragende obere Ecke der Leinwand nicht durch die Bildebene hindurch - jedenfalls gibt es hierfür keine Anhaltspunkte. Durch die Neigung der Leinwand wird also die der Bildwelt nächste Position der Bildebene festgelegt. Wir haben diese Frage zeichnerisch gelöst (Abb. 3).

Wir fällen ein Lot von der oberen Ecke der Leinwand auf den unteren Rand des Bildausschnitts und ziehen die so gewonnene Linie darüber hinaus. Um den Fußpunkt L' dieses Lotes und damit die Projektion der geneigten Leinwand auf den Fußboden des dargestellten Raumes zu erhalten, müssen wir die im realen Raum senkrecht zur unteren Kante der gemalten Leinwand und durch die untere Ecke derselben verlaufende Linie fin-

den. Nun verläuft aber die Ebene, in der sich die gemalte Leinwand befindet, schräg zur Bildebene - nicht nur in der Neigung, sondern auch in ihrer Stellung auf dem Fußboden. Dadurch können wir die gesuchte Linie nicht auf den Fluchtpunkt beziehen. Zieht man vom Fluchtpunkt die Linien an die Ecken des Bildausschnittes oder an irgendeine Stelle des Bildfeldes, so sind diese Linien im realen Raum immer senkrecht zur Bildebene zu denken. Bei der gemalten Leinwand treffen sie nicht senkrecht auf. Die Leinwand hat ein eigenes Fluchtpunktsystem. Es gibt aber im zentralperspektivischen System eine Stelle, wo Fluchtlinie und Projektionsebene sich zueinander senkrecht verhalten. Das ist bei der Verbindungslinie von Betrachterstandort und Fluchtpunkt der Fall. Bringen wir also die untere Kante der gemalten Leinwand mit dieser Linie zum Schnitt, legen im rechten Winkel eine Linie durch den entstandenen Schnittpunkt und bringen diese mit dem Horizont zum Schnitt. Dieser Schnittpunkt ist der zur gemalten Leinwand gehörige Fluchtpunkt; er liegt etwas weiter nach rechts als der Fluchtpunkt des Bildes.(Es ist so, wie wenn wir die Bildebene bis auf die Ebene der gemalten Leinwand gedreht hätten; Fluchtpunkt und Achse zwischen Betrachterstandort und Fluchtpunkt wären dann etwas verschoben.) Nun können wir die gesuchte Verbindungslinie ziehen und erhalten den Fußpunkt L' des Lotes von der oberen Ecke der gemalten Leinwand. Dieser liegt deutlich unter dem unteren Rand des Bildausschnitts. Diese Differenz gibt die Mindesthöhe des unteren Ausschnittrandes vom Fußboden des dargestellten Raumes an. Zugleich wird durch L' die geringst mögliche Entfernung der Bildebene vom Dargestellten bezeichnet.

Der Distanzpunkt.

Die Tiefenerstreckung wird durch den Distanzpunkt festgelegt. Der Distanzpunkt D kann aus dem Bild ermittelt werden, indem man die Diagonalen einer Reihe verkürzter, in der Realität gleich großer Rechtecke, die der zentralen Fluchtung unterworfen sind, zum Schnitt bringt. Der Distanzpunkt D liegt auf der Senkrechten (bei senkrecht stehenden Rechtecken) beziehungsweise Waagerechten (bei waagerecht liegenden Rechtecken) durch den Fluchtpunkt. Der Abstand zwischen D und dem Fluchtpunkt ist die Distanz. Sie entspricht dem Abstand des fiktiven Betrachterstandortes beziehungsweise Augpunktes vom Bild. Wir haben hier (Abb. 3) die oberen, durch die Gemälde gleichmäßig unterteilten Abschnitte der Nischen an der Fensterwand zur Gewinnung des Distanzpunktes gewählt.

Mit Hilfe des Distanzpunktes können die Raumpositionen auf einen Längsschnitt und einen Grundriß übertragen werden.

Längsschnitt (Abb. 4).

Zunächst wird die Bildfläche als senkrechte Linie, der Horizont sowie der Distanzpunkt beziehungsweise Augpunkt A eingezeichnet. Auf der senkrechten Achse, die die Bildfläche repräsentiert, werden die Höhen der verschiedenen Dinge des Bildes abgetragen (zum Beispiel Fußpunkt und Scheitel der Per-

sonen, der Leinwand; Fußpunkt der Rückwand; die Fußpunkte der Nischen, von der Rekonstruktionszeichnung Abb. 3 abgenommen). Diese Punkte werden mit dem Augpunkt A verbunden. Betrifft die Linie einen Punkt auf dem Fußboden des Bildraumes, so bezeichnet das Auftreffen dieser Linie auf der den Fußpunkt repräsentierenden Waagerechten die Entfernung von der Bildebene. Der Fußboden ist hier aber in seinem Verhältnis zum Bildausschnitt noch nicht festgelegt. Das muß also zuerst geschehen. Dazu müssen wir den Abstand zwischen Bildebene und gemalter Leinwand postulieren. Wir zeichnen in geringem Abstand der Bildebene das Lot von der oberen Ecke der Leinwand, tragen die Höhe des Fußpunktes L' des Lotes auf der Verlängerung der Bildebene ab und erhalten, indem wir diesen Punkt mit A verbinden, im Schnittpunkt mit dem Lot den Fußpunkt L'. Damit haben wir einen Punkt des Fußbodens, der waagerecht ergänzt werden kann. Jetzt können Fußpunkte und Scheitelpunkte konstruiert werden. - Die beiden von A ausgehenden gestrichelten Strahlen bezeichnen die durch den Ausschnitt gegebene Sichtbegrenzung.

Grundriß(Abb. 5)

Im Längsschnitt haben wir die Tiefendimension für den Grundriß bereits gegeben. Die Breitendimension müssen wir wieder mit Hilfe des Distanzbeziehungsweise Augpunktes A konstruieren, der diesmal zur Bildbreite in das vom Bilde festgeleg-

te Verhältnis gesetzt wird. Die Positionen der Dinge im Bilde werden auf den Horizont beziehungsweise den unteren oder oberen Bildrand bezogen und auf der Bildbreite abgetragen. Die Verbindungslinie eines solchen Punktes mit A bildet den Sehstrahl, via dessen wir das betreffende Ding sehen. Wir müssen nun die Ergebnisse des Längsschnittes hinzunehmen. (Dabei müssen beide Konstruktionen dieselben Größenverhältnisse haben.) Wir haben in unserer Zeichnung (Abb. 5) den vervollständigten Längsschnitt abgebildet, darunter die Konstruktion für die Breitenmaße. Die Tiefenpositionen übertragen wir nach unten durch senkrechte Linien. Wo diese den betreffenden Sehstrahl schneiden, ist die Grundrißposition des betreffenden Dings.

Konstruktion der Spiegelung.

(Alle die Spiegelung betreffenden Linien sind gepunktet gezeichnet.)

Im Grundriß (Abb. 5) ist der Sehstrahl auf die Mitte des Spiegels bezogen. Durch die Mitte des Spiegels verläuft die zur Spiegelfläche senkrechte Spiegelachse. Mittels eines Kreisbogens übertragen wir den Winkel zwischen Spiegelachse und Sehstrahl nach der anderen Seite der Spiegelachse und erhalten dadurch den gespiegelten Sehstrahl. Im Bereich des Sehstrahls befindet sich das gespiegelte Objekt. Der gespiegelte Sehstrahl trifft nun nicht in die Mitte der Leinwand. Dabei ist aber Verschiedenes zu bedenken. Es können sich durchaus Verschiebungen ergeben dadurch, daß der Exaktheit bei der Über-

tragung der perspektivischen, räumlichen Daten aus dem Bilde (beziehungsweise einer Fotografie) bei einer fernsichtigen Malerei Grenzen gesetzt sind. Die geometrische Konstruktion ist im Grunde viel zu fein und exakt für solche Malerei. Außerdem ist die Breite der gemalten Leinwand nicht festgelegt. Umgekehrt ist aber sicher, daß eine Leinwand, von der gar nichts mehr gespiegelt werden sollte, viel zu schmal wäre.(Sie besäße höchstens ein Drittel der Breite der Meninas.) Das Ergebnis der Spiegelungskonstruktion haben wir in den Raumprospekt (Abb. 3) übertragen. Zwar haben wir nicht den Sehstrahl zum Spiegel und seine Spiegelung eingezeichnet (das ist nic ht möglich, da wir den Augpunkt im Raumprospekt nicht repräsentieren können), wohl aber den Bereich, in dem sich das Gespiegelte befindet, nach links mit einer gepunkteten Linie abgegrenzt.

Anmerkungen

Die bibliographischen Angaben sind in den Anmerkungen grundsätzlich abgekürzt, und zwar folgendermaßen: Verfassername, Erscheinungsjahr, ggf. Bandzahl, Seitenzahl; ebenso wird auch bei Zeitschriftenartikeln verfahren, wobei dann die Jahreszahl den Jahrgang bezeichnet. Im Literaturverzeichnis erscheint hinter dem Verfassernamen ebenfalls sofort die Jahreszahl, in einer Klammer.

1 Die Ausmaße entsprechen ungefähr 23x20 kastillanischer Fuß (1 kastillanischer Fuß =0,2786m), einer damals gängigen Maßeinheit. Moya 1961,4.

2 Palomino 1947, 921.

3 Die königliche Familie bestand damals aus den Eltern und der Infantin.

4 vorallem rechts oben, so A.L.Mayer nach de Salas 1962, 79. Alle übrigen Angaben bei Sanchez Canton 1943, 9/10.

5 Sanches Canton 1943, 33.

6 z.B. Luca Giordano (1632-1705), zitiert bei Palomino 1947, 922; Anton Raphael Mengs (1728-1799), zitiert bei Kehrer 1966, 23; Eugene Delacroix (1798-1863), zitiert ebenda; Theophile Gautier (1811-1872), 1890, 114; Eduard Manet (1832-1883), zitiert bei Kehrer 1966, 24; Franz von Lenbach (1836-1904), zitiert ebenda; Max Liebermann (1847-1935), zitiert ebenda 25.

7 Goya, Radierung nach "Las Meninas"(1778), Abbildung bei Kehrer 1966,Abb.19; vergleiche auch Goya, Die Familie Karls IV. von Spanien, ebenda Abb. 20.

8 Sabartés 1960.
Neuerdings wurden die Meninas in einer aus Anlaß der vom Propyläen-Verlag edierten "Hommage a Picasso" entstandenen Paraphrase von Hamilton nochmals aufgegriffen.
Siehe auch die Persiflage von Dali. Dali 1961.

9 Warnke in der Propyläen-Kunstgeschichte 1970, 145.

10 Justi 1888, II 311-314.

11 Palomino 1947, 920-922.

12 "Dió muestra de su claro ingenio Velazquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pinto en lo ultimo de la galeria, y frontero a el cuadro, en el cual la reflexión, o percusión nos representa a nuestros Católicos Reyes Felipe y Maria Ana." Palomino 1947, 921.

13 z.B. Soehner 1965, 163 Anm.3.

14 Stirling-Maxwell 1848, II 650; Stirling 1856, 140-143; de Madrazo 1872, 603-605; Curtis 1883, 13/14.

15 Justi 1888, II 313.

16 siehe hierzu Imdahl 1970 b, 228.

17 Justi 1888, II 315.

18 Das bemerkt auch Emmens 1961, 51f. Trotzdem gehört er zu denen, die Justi folgen:
Gensel 1905,26; Knachfuß 1905,46; Muther 1905,42; Beruete 1906,115-117; von Loga 1909/10, 191-199; Weisbach 1910,I 112 ff; Beruete 1914,4; Kehrer 1919,66 ff; Mayer 1922,417; Allende Salazar 1925,30/31; Hume 1927,454/455; Sanchez Canton

1943,25/26; Fargue 1946,Nr. 44; Tolnay 1949, 32 ff; Hartlaub 1951,105; Lassaigne 1952,61; Sanchez Canton 1952, 696; Ortega y Gasset 1953, 84; Jedlicka 1953,23 f; Soldevila 1956,125; Sanchez Canton 1959,194; Lafuente Ferrari 1960, 109; Kapterewa 1961, 98 ff; Lopez Rey 1963, 109-112; Onieva 1966,76/77; Bergner o.J.

19 Sanchez Canton 1959,194.

20 Mayer 1924,160/161; Jedlicka 1941,69-71; Contreras 1945,106; Trapier 1948,341; Kehrer 1966, 12; Wehle o.J. 82.

21 Muños 1941,23/24; Gerstenberg 1957,191; Künstler 1959,145-147; Soehner 1965,145.

22 Schon von Loga 1909,196 weist das Argument der Größe zurück.

23 Infantin Margarita(1655/56) 105x87 cm; dito (1659) 127x107 cm.

24 Mayer 1924,160/161.

25 Mayer 1924,160.

26 Kehrer 1926,139-143.

27 Wehle o.J. 82; siehe auch Hartlaub 1951,193 Anm.36.

28 Diesbezügliche Bemerkungen finden sich auch bei Brunius 1959,13/14.

29 Muñoz 1941,23/24.

30 Gerstenberg 1957,191/192.

31 Birkmeyer 1958,78 Anm.16:
"..they should be standing behind Velazquez and behind the Meninas and the curtain reflected in the mirror would be hanging somewhere in the middle of the room."

32 Rosci 1961,95/96.

33 Soehner 1965,150. Er rechnet dabei mit einem realen Königspaar, das sich ebensoweit vom Spiegel nach links befindet, wie der Betrachterstand-

ort nach rechts liegt.

34 Moya 1961,fig.2 und 9. Bei Gudiol 1973,288,sind diese Fakten berücksichtigt.Seine Zeichnung gibt die Raumverhältnisse aber unter völlig anderem Blickwinkel.

35 Warnke 1970,145. Vergleiche auch Soehner 1965,149.

36 Über den Fehler, der an dieser Stelle in der Konstruktion liegt, werden wir später bei der Besprechung der Lage des Augpunktes eingehen.

37 Moya 1961,10; dazu auch de Inza 1961,44-48.

38 "he seems to have anticipated Daguerre's discovery..." zitiert nach Onieva 1966,70.

39 Michalski 1932,199; Künstler 1959,143/144; Soehner 1965,150; Warnke 1970,145.

40 Soehner 1965,149.

41 ebenda.

42 ebenda,150.

43 ebenda.

44 ebenda.

45 ebenda,149.

46 ebenda 152.

47 Wundt 1862, besonders 442-445. Siehe auch die Interpretationsstufen Sedelmayrs, Sedelmayr 1959.

48 Vergleiche zum Beispiel eine solche Stelle: "Optisch und thematisch wird er (d.Betrachter) auf diese Weise 'herumgewirbelt', bis nichts mehr seinen festen Platz hat und der Eindruck entsteht 'alles dreht sich'. - Bei Erkennung des wahren Inhaltes hat sich die Bildwelt tatsächlich gedreht..." Soehner 1965,159.

49 Gerstenberg 1957,196.

50 Michalski 1932,198/199.

51 Moya 1961,3.

52 Warnke 1970,145.

53 Siehe auch Soehner 1951,156 und Warnke 1970,145.

54 Es ist immer bisher behauptet worden, daß es

fünf Fenster sind, von denen drei mit Läden verschlossen sind. Das stimmt aber nicht. Die drei mittleren Nischen sind reine Mauernischen. Man kann in allen drei Fällen auf den Grund der Nische sehen (immer jeweils die hellste Fläche zwischen den Mauervorsprüngen).

55 Der aufgeklappte Laden des vorderen Fensters überschneidet die Laibung der Fensternische. Bei der hinteren Nische sieht man gerade in derselben Höhe zwischen den beiden Gemälden hindurch auf die Laibung. Wäre das hintere Fenster ebenso geöffnet, müßte hier der Laden sichtbar sein.

56 Daß es sich um einen Spiegel und nicht um ein Gemälde handelt (nur Claudel 1946,78 hält es für ein Gemälde) zeigen die Reflexe auf dem facettierten Rand sowie der Umstand, daß das Bild unter denselben Beleuchtungsbedingungen viel heller ist als die darüber hängenden Gemälde. Die Helligkeit kann nur so erklärt werden, daß sie von der guten Beleuchtung des gespiegelten Gegenstandes herrührt. Auf keinen Fall kann es so sein wie Gerstenberg 1957,192 meint, daß das Licht vom hinteren Fenster dem Spiegelbild zugute komme. Man sieht das Gespiegelte doch nicht heller, wenn man den Spiegel beleuchtet, sondern nur dann, wenn man das Gespiegelte beleuchtet.

57 Sanchez Canton 1943,16-19.
Wir verzichten darauf, im Text die ausführlichen Namen zu nennen, wie sie in der zitierten Beschreibung Justis vorkommen, weil man sie sich nicht so gut merken kann wie die hier verwendeten einfachen Bezeichnungen.

58 Es handelt sich hier um ein Tablett mit Fuß (man

sieht einen Lichtreflex auf dem Fuß, entsprechend dem auf dem Rand des Tablettes selbst). Daher kommt wahrscheinlich die Verwechslung mit einer Schale, z.B. bei Justi 1888, II 312 und Gerstenberg 1957,191.- Auch die Gefäße auf dem Tablett, derem Zahl und Form eindeutig zu erkennen sind, sind verschiedentlich mißdeutet worden, z.B. ebenda bei Justi und Gerstenberg.

59 Wenn man diesen Faktor der Aufforderung berücksichtigt, kann man die Situation nicht so interpretieren wie Soehner 1965,149, der meint, die Zofe bringe das von der Infantin eben dringend Verlangte. Dann wäre der Nachdruck, der in den Gesten der Zofe liegt, nicht nötig.

60 Nichts Anschauliches deutet auf eine Überraschung, wie Gerstenberg und Soehner es interpretieren. Überraschung müßte durch viel stärkere Richtungsdivergenzen zwischen Körper, Armen, Kopf und Augen veranschaulicht werden.

61 Es wird über diesen Zwerg gesagt, er trete den Hund, um ihn aufzuwecken (Soehner, Justi). Was hier zu sehen ist, ist aber kein Treten, sondern ein Aufsetzen des Fußes. Der Zwerg zeigt auch nichts, was als Kontakt zur Infantin zu deuten wäre (vergleiche Soehner 1965,149).

62 Erhalten sind das Bild "Apoll und Marsyas" von Mazo (Prado Nr.1718) sowie das gleiche Bild von Jordaens (Prado Nr.1551). Auch das Bild von Jordaens geht auf Rubens zurück. Zu den Rubens-Bildern siehe die Abbildungen der zugrundeliegenden Rubens-Skizzen bei Emmens 1961, 56/57,fig.5 und 6.

63 Sanchez Canton 1943,14:
"pieza prinzipal del 'cuarto bajo llamando del Principe, que cae a la plazuela del Palacio'."

64 Palomino 1947,921, von Iñiguez Almech 1952,97/98 bezweifelt. Bottineau 1958 hat auf Grund seiner Untersuchungen am alten Palast Palominos Zuordnung bestätigt. Siehe hierzu auch Lopez-Rey 1968,134/135 Anm.3.
Abbildungen der Pläne des Alten Palastes von Juan Gomez de Mora (Bibl.Vaticana) bei Moya 1961,8.

65 Etwas anderes kann mit dem 'unteren Geschoß' nicht gemeint sein, da der Palast hier nur zwei Geschosse besaß. Der Palast hatte nur nach dem abfallenden Gelände des großen Platzes drei Geschosse. Siehe hierzu die Ansicht des Alten Palastes von Pedro Texeira (1656), abgebildet bei Moya 1961,7.

66 Justi 1888, I 183.

67 Es ist wahrscheinlich, daß das Kreuz später aufgemalt wurde, weil Velazquez die Ordenszeichen erst 1658 erhielt (Sanchez Canton 1943,15). Palomino 1947,920 schreibt, es sei auf Befehl des Königs nach dem Tod des Velazquez aufgemalt worden. Justi 1888,II 314 schreibt von einer "königlichen Überraschung" und läßt den König, nachdem das Bild fertig ist, den Pinsel nehmen und das Kreuz aufmalen.

68 Siehe Palomino 1947,920 und Kubler 1966,212.

69 Die durchweg übliche Aussage, der Maler habe sich beim Malen dargestellt, ist zu ungenau. Er kann in dieser Position nicht malen; er ist viel zu weit von der Leinwand entfernt.

70 Als motivisch wird an der Darstellung bezeichnet, was durch den Inhalt des Dargestellten bestimmt wird. Wie zum Beispiel die Personen sich aufeinander mit ihren Gebärden beziehen, das wird

durch den Inhalt dieses Bezuges bestimmt. Motivisch heißt also, durch inhaltlichen Bezug gegeben. Davon zu unterscheiden ist das, was rein gegenständlich gegeben ist.

70a Bei Foucault 1974,31-45, wird unter verschiedenen semantischen Bezügen besonders dieses Verhältnis herausgearbeitet (z.B.43), aber auf Grundlage der falschen Spiegeltheorie.

71 Die Spiegelgesetze waren bereits im 16. Jahrhundert bekannt (Birch-Hirschfeld 1912,45/46), zum Beispiel bei Leonardo. Leonardo hat die Spiegelgesetze in seinem Traktat über die Malerei ausgeführt unter der Nummer 512, wo die den Betrachter störenden Spiegelungen an Gemälden besprochen werden(Leonardo 1909,14). Leonardos Traktat befand sich in der Bibliothek von Velazquez (Sanchez Canton 1925,405 und 1942,14).

72 Auf die richtige Konstruktion der Spiegelung von Moya 1961,fig.2 , von de Inza 1961, fig.1 übernommen, wurde im vorigen Kapitel schon eingegangen.

73 Es muß dabei darauf hingewiesen werden, daß die Figur des Velazquez die Spiegelung nicht stört (siehe Abb. 3 und Anhang).

74 Moya 1961,fig.2 und S.9 übersieht diese Tatsache und kommt deshalb auf eine falsche Augpunkthöhe (1,25 m), die er für einen sitzenden König in Anspruch nimmt. Siehe auch de Inza 1961, fig.1.
Möglicherweise ist auf diesen kritischen Punkt in der Rekonstruktion der Bedingungen, die zur vorliegenden perspektivischen Raumprojektion geführt haben, die Überzeugung Lafuentes 1960,112

zurückzuführen, daß die Perspektive der Meninas geometrisch nicht zu lösen, das heißt nicht exakt realisierbar sei. Das ist sie aber wohl, wie wir zeigen.

75 So auch Künstler 1959,149.

76 Justi 1888, II 313-314.
Siehe auch Her im vorangehenden Kapitel.

77 Er setzt ja das Königspaar in die Mitte vor das Bild, dem Spiegel gegenüber und nicht dem Fluchtpunkt gegenüber. Auf das Königspaar, also auf zwei Personen könnte man den Augpunkt auch nicht beziehen; er ist immer nur auf eine Person bezogen.

78 Genauso auch Gensel 1905,26.
Gombrich 1945,32 Anm.1 zieht folgerichtig den Schluß: "...Velazquez' "Meninas' which is only 'complete' when the King and the Queen stand in front of the picture...".
Siehe auch Tolnay 1949,35 und Künstler 1959,144 und 144 Anm.6.

79 Es ist historisch wahrscheinlich, daß das Bild unmittelbar für den König gemalt wurde - ob in dessen Auftrag oder nicht, ist offen. Velazquez hat als Maler des Königs mit nur wenigen Ausnahmen alle Hofbilder für den König oder in seinem Auftrag gemalt. Ein Hinweis dafür, daß dieses Bild für den König gemalt wurde, ist auch der spätere Aufhängungsort im Geschäftszimmer des Königs (Sanchez Canton 1943,10).

80 Ähnliche Formulierungen sind bei Bengner o.J., bei Gerstenberg 1957, 196 und bei Weisbach 1910, I 115 zu finden; nur handelt es sich dabei um den realen (Justischen) König, der sich im Spiegel spiegeln soll, der also ein ganz

anderes Verhältnis zur Bildwelt hat.

81 Zur Begriffsbestimmung siehe Imdahl 1962,119. Der Begriff 'Regie' bezieht sich auf alle Maßnahmen, mit denen die Szene gestaltet und organisiert wird, nicht auf die Maßnahmen der ästhetischen Bildgestaltung.

82 Eine motivische Verbindung des Zwerges zur Infantin, wie Soehner 1965,149 sie behauptet, ist nicht zu sehen.

83 Wie Gerstenberg 1957,191/192 und Soehner 1965, 149 es in ihren Interpretationen machen.

84 Alois Riegl 1931 hat anhand des holländischen Gruppenporträts zwei grundlegende Regieprobleme des Gruppenporträts überhaupt erkannt: die innere Einheit, die den motivischen Zusammenhang der Personen im Bild, und die äußere Einheit, die den Zusammenhang dieser Personen mit dem Betrachter meint. Die innere Einheit schließt die Personen eines Bildes zur Handlungsgruppe zusammen, die äußere Einheit öffnet die Gruppe zum Betrachter beziehungsweise schließt ihn ein.

85 Ein Beispiel sind Rembrandts Staalmeesters von 1662. Siehe Riegl 1931,209 ff und Imdahl 1962,119 f.

86 Etwa in der Form des 'kontinuierenden', 'komplettierenden' oder 'distinguierenden Stils' Wockhoffs (Wickhoff 1912). Mit diese Kategorien werden die verschiedenen Weisen formuliert, in denen Sukzessives in der Simultaneität der Fläche repräsentiert werden kann. Ein zeitlicher Ablauf, zum Beispiel ein Handlungsablauf, muß ja, wenn er in ein Bild eingebracht werden soll, in die Fläche beziehungsweise den Raum transponiert werden und verliert seine Zeitdimension.

Denn in einem Bild gibt es nur eine simultane, keine sukzessive Präsenz. Eine Sukzession ist nur noch im Bereich der Erfahrung des Betrachters möglich. Deshalb kann durch entsprechendes Zerlegen oder Zusammenfügen einzelner Situationen eines Handlungsablaufes die Zeitdimension in der Fläche repräsentiert werden. Der Betrachter verhält sich dann durch eine solche Darstellung zur zugrundeliegenden Handlung unter einer dieser drei oben genannten Kategorien.

87 Im Sinne der Unterscheidung von Fiensch 1961, 5 und 41 ff zwischen Motivzeit und Bildzeit gehört dieser Moment in den Bereich der Motivzeit. Motivzeit ist die Zeitlichkeit, die durch die dargestellte Handlung oder Situation oder das dargestellte Bewegungsmotiv ins Bild kommt; sie ist also außerkünstlerisch gegeben. Die Bildzeit ist eine rein bildkünstlerische Erfindung. Es ist damit gemeint, was an Zeitlichkeit entsteht zum Beispiel dadurch, daß eine handelnde Person in einem bestimmten Bildkontext, etwa in ein Spannungsverhältnis zu den Bildrändern gebracht wird.(Ein Beispiel hierzu bei Imdahl 1970a .) Bildzeit in diesem Sinne liegt bei Velazquez nicht vor.

88 Ortega y Gasset sagt (1955,89):"das Thema des Velazquez ist immer das Augenblickhafte einer Szene!" und: die Meninas stellen "einen bestimmten, besser irgendeinen Augenblick im Atelier eines Malers" dar. Ortega ist der einzige Autor, der erkennt, daß es sich um irgendeinen Augenblick, also um Kontingenz handelt. - Auch Ger-

stenberg 1957,190 spricht davon, "daß der Eindruck des vollkommen Zufälligen erreicht ist", weil alles den Schein der Ungewollten trägt. Es muß aber betont werden, daß seine Deutung dem widerspricht, denn er meint nicht einen beliebigen Augenblick, sondern einen bestimmten Augenblick in einer Geschehensentwicklung; bei ihm gibt es eine Handlung (siehe hier 1.Kapitel). Mit Momentaneität und Zufälligkeit ist bei ihm etwas anderes gemeint, als was wir hier mit diesen Begriffen bezeichnet haben. Mit dem "Schein des Ungewollten" meint Gerstenberg einerseits das Überraschende des Ereignisses (seiner Interpretation), andererseits bezieht er sich damit auch auf die Komposition, wenn er sagt, daß "alles auf dem Gemälde in der Zusammenstellung der Figuren wie in der Verwendung der Farben und dem Grad der Wärme und Schatten den Schein des absolut Zufälligen trägt". (1957,248) Auch in dem Ausspruch: "In diesem Gemälde hat die Augenblicksstimmung zuerst Weltgültigkeit errungen." (1957,248) meint er nicht den szenischen Augenblick, sondern deutet auf den Malstil.

89 So zum Beispiel Hume 1927,455: Momentaufnahme eines Augenblicks in Philipps Hof. Aber er sieht dabei den historischen Moment. Dazu siehe hier 1. Kapitel.

90 Zum Vergleich mit der Fotografie:
Stirling, zit. bei Onieva 1966,76; Hume 1927,455; Ortega y Gasset 1955,90; Messerer 1964,69 Anm.46. Zur Einschränkung des Vergleichs mit der Fotografie siehe auch die Besprechung der Interpretation Moyas im 1. Kapitel.

91 Ein ähnlicher Sachverhalt liegt bei Degas vor. Imdahl 1970 b,234 zeigt, daß Degas die durch die Momentfotografie eröffneten Möglichkeiten, Kontingenz im Bilde zu repräsentieren, durch manipulierende Malerei und nicht durch ein mechanisches Verfahren wie das der Momentfotografie erreicht, daß er nämlich Kontingenz "mittels einer erschaffenen, manipulierten szenischen Konstellation der Personen" vergegenwärtigt. Dasselbe ist im Grunde von der Darstellung des Velazquez zu sagen. Damit hat Velazquez Möglichkeiten, die der Malerei des 19. Jahrhunderts durch die Momentfotografie gegeben waren, vorweggenommen. Nur geht Velazquez in der Verwirklichung der Kontingenz nicht so weit wie Degas. Bei Velazquez bleibt es eine kontingente Szene - die Szene steht im Vordergrund -, während bei Degas die Szene hinter der verabsolutierten Kontingenz zurücktritt.

92 Siehe hierzu Tolnay 1949 und Kubler 1966.

93 Das hat auch eine ganz persönliche Dimension. Man weiß, daß Maler und König in einem freundschaftlichen Verhältnis standen und daß der König zum Beispiel einen Schlüssel zum Atelier des Velazquez besaß, sodaß er immer kommen konnte, um Velazquez' Arbeiten zu sehen.

94 Auch hier spielen persönliche Komponenten mit. Velazquez war ja vorallem Höfling. Von Beruf war er Hofmarschall, nicht Maler. Das gab ihm als Maler Unabhängigkeit.
Siehe hierzu Ortega y Gasset 1955,61.

95 Mit Bildgestaltung ist die formale, ästhetische

Gestaltung des Bildes gemeint. Bildregie heißt Regie der im Bilde zur Darstellung gebrachten Szene. Bildgestaltung heißt Gestaltung des Dargestellten im Bild (Bildfeld).

96 Die Bezeichnung 'Bildinhalt' bedarf einer Bemerkung, da Fiensch 1961,6/7 die Bezeichnung 'Inhalt' problematisiert. Für Fiensch ist der übliche Gebrauch der Bezeichnung 'Inhalt' bei einem Bilde ungenau. Er unterscheidet daher zwei verschiedene Inhalte, den 'Naturinhalt' - das ist der Inhalt/Gegenstand, der dem Künstler für die Darstellung gegeben ist, also das Dargestellte vor seiner Darstellung - und den 'Künstlerischen Gegenstand' - das ist das Dargestellte in seiner spezifischen Formung im Bilde, also das Dargestellte in der Darstellung. Diese Unterscheidung scheint mir nicht zur Begriffsklärung beizutragen. Fiensch postuliert einen 'Natur-Inhalt', also die vorkünstlerische Erscheinungsform des 'Künstlerischen Gegenstandes', ohne zu bemerken, daß ihm dieser in der vorkünstlerischen Form gar nicht gegeben ist. Der Inhalt eines Bildes ist mir nicht in seiner vorkünstlerischen Form, sondern nur in seiner Erscheinung im Bilde gegeben. Ich kann den Inhalt einer Darstellung auf verschiedenen Gestaltungsebenen finden, zum Beispiel als gestaltete Szene oder als gestaltetes Bild, aber nie als ungestalteten 'Natur-Inhalt'. Wenn ich bei einem Porträt den Gegenstand oder die Person kenne, auf die sich das Porträt bezieht, so ist das das Ding selbst, nicht derselbe Inhalt in vorkünstlerischer Form; den gibt es nicht, den könnte

ich nur erspekulieren. Es gibt nur den Inhalt, der im Bilde erscheint. Er ist zu unterscheiden von der spezifischen Formung durch die szenische Bildregie und die ästhetische Bildgestaltung; aber er erscheint nie ohne sie. Man kann wohl davon sprechen, daß der Bildinhalt für die Gestaltung gegeben ist, aber nicht davon, daß er als solcher irgendwo zu finden ist und erst recht nicht davon, daß er als für den Künstler gegebener Inhalt irgendwo außerhalb seiner Erscheinung im Bilde gefunden werden kann.
Eine Unterscheidung zweier verschiedener Inhalte verunklärt also den Tatbestand.- Der Gegenstand des Bildes oder Bildinhalt ist das, was durch die Bildregie und Bildgestaltung geformt wird, das heißt zur Erscheinung, zur Darstellung kommt.

97 Auf den grundsätzlich engen Zusammenhang zwischen Flächen- und Raumstruktur hat schon Pächt 1933,77 und dann Sedelmayr 1959,326 und Fiensch 1961,13 hingewiesen.

98 Diese Figur ist nicht identisch mit Soehners sphärischem Dreieck (Soehner 1965,154). Soehners Figur ist keine Kompositionsfigur; sie ist überhaupt nicht planimetrisch sichtbar, sie ist nur durch den wandernden Blick begründet.

99 Siehe hierzu auch Soehner 1965,157 und 161.

100 Tolnay 1949,35.

101 Moya 1961,4.
Bei Lafuente 1960,112 ein allgemeiner und ungenauer Hinweis darauf.

102 Moya 1961,Abb. und 3/4.
Vergleiche hierzu Cavallius 1972,126 ff über die Planimetrie von'Las Hilanderas'.

103 Die eine von Cirici-Pellicer 1960,144/145 auf-

gezeigte Diagonale von links unten nach rechts oben berührt als einzigen Punkt im Bildfeld die hintere obere Ecke des Raumes. Die andere Diagonale hat keinerlei planimetrische Bedeutung.

104 Es soll mit den bisher aufgezeigten Linien nicht der Anspruch der Vollständigkeit verknüpft sein. Es gibt viele Linien, die noch aufgezeigt werden könnten, die aber nicht genannt worden sind, weil sie weniger beispielhaft sind. Es mußte ausgewählt werden, um die Methode des Malers zu zeigen.

105 Die einzige diesbezügliche Bemerkung, allerdings ohne Begründung, bei Onieva 1966,77.

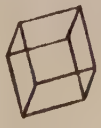
106 Lopez-Rey 1963,111.
Ähnlich auch Justi 1888,II 317.

107 Auf sie bauen zum Beispiel Ortega y Gasset 1955, 218 und Camon Aznar 1960,131/132 die Raumwirkung.

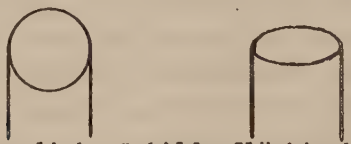
108 Von Soehner 1965,154 als maßgeblich für die Raumerfahrung bezeichnet.

109 Umgekehrt wirken die Projektionen räumlicher Gebilde flächig, wenn sie von auffallend regelmäßigem Aufbau, von gutem 'innerem Gleichgewicht' (Metzger) sind, wie zum Beispiel diese Projektion eines Würfels:

Diese Projektion wirkt unmittelbar flächig, und es benötigt besondere Anstrengung, sie als räumliches Gebilde zu sehen. Wird der Würfel etwas gedreht, bis zu dieser Projektion,



so ist das umgekehrte der Fall: es wird unmittelbar der Würfel wahrgenommen, und nur mit besonderer Anstrengung ein bloßes Flächengebilde. Denn: "Je weniger die ebene Zeichnung an Regelmäßigkeit und Straffheit des Aufbaus, an Spiegelgliedrigkeit und innerem Gleichgewicht sich mit dem dargestellten Körper messen kann, um so sicherer und zwingender wird die körperliche Wirkung." (Metzger 1936,103) Dasselbe gilt für kreisförmige und elliptische Körper:



Während das linke Gebilde flächig bleibt, obwohl es sich um eine schräg gesehene Röhre mit elliptischem Querschnitt handeln könnte, wird das rechte Gebilde sofort räumlich gesehen. Auch das Trapez wirkt immer unmittelbar räumlich, das Quadrat nicht.

Nach Metzger 1936,99-104.
Siehe auch Kopfermann 1930 und Arnheim 1965, 203-212.

110 Dabei ist festzuhalten, daß eine Tiefenwirkung durch Überschneidung nur dann eintritt, wenn das Überschnittene in seiner Gesamtgestalt erkennbar bleibt. Siehe Arnheim 1965,198-203.

111 Dies hat schon Justi 1888,II 282 bemerkt.

112 Siehe hierzu Panofsky 1964,101/102.

113 Das gilt sowohl für den Systemraum wie auch für den Aggregatraum Panofskys (Panofsky 1964)

114 Illusion, weil es diesen Raum real auf der Fläche nicht gibt.

115 Es ist damit nichts gemeint, was mit den Rieglschen Begriffen 'Körperraum' und 'Freiraum' (Riegl 1931 und 1964, Jantzen 1962,29) bezeichnet werden könnte. Bei Riegl bezeichnen diese Begriffe zwei gegensätzliche Stilkriterien, deren Vermittlung in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vollzogen ist. Auch hier sind diese beiden Kriterien wie dort nicht zu trennen.

116 Eine vergleichbare Auffassung vom Raum ist bei Descates zu finden. Siehe hierzu Conrad-Martius 1958,28.
Es soll hier kurz auf die Ausführungen Badts zum Raumbegriff der Kunstgeschichte (Badt 1963) eingegangen werden, weil man meinen könnte, daß mit dem Begriff des 'Ortes', den Badt an die Stelle des Begriffes 'Raum' setzt, der der empirischen Struktur zugrunde liegende Raumbegriff gemeint sei. Das muß überall dort abgewiesen werden, wo Badt nicht ausdrücklich vom 17. Jahrhundert spricht (wie z.B. S.80/81).
Badt kritisiert den der älteren Kunstgeschichtsschreibung zugrunde liegenden abstrakten philosophischen Begriff des homogenen unendlichen Raumes, der in der Kunst nirgends verwirklicht sei, und ersetzt ihn durch einen Raumbegriff, der auf dem Begriff des Ortes basiert. Dabei besteht der Raum aus jeweils gesetzten Orten. Beide Begriffe des Raumes sind aber für die Malerei - und wir wollen jetzt nur auf die Malerei eingehen, Badt bespricht Malerei, Plastik

und Architektur - gleichermaßen unbrauchbar. In der Malerei gibt es keinen Raum; dort gibt es nur Illusion von Raum. Und das ist eine Frage der optischen Repräsentation. Wenn Badt mit Orthaftigkeit des Raumes in der Malerei meint, daß Räumlichkeit immer ein Konkretum braucht, dann stimmen wir damit überein. Aber dann sollte nicht von Raum, sondern von Raumstruktur des Bildes beziehungsweise der spezifischen optischen Repräsentation gesprochen werden, mit der verschiedene Raumbegriffe verwirklicht werden können (wie wir am Unterschied zwischen empirischer und zentralperspektivischer Struktur gesehen haben). Wenn dies nicht gemeint ist, dann ist der alte abstrakte Raumbegriff nur durch einen neuen ebenso abstrakten Raumbegriff ersetzt worden, der zur Erfassung der konkreten Raumillusion eines Bildes genauso wenig beiträgt wie der alte.

117 Als Ausnahme könnte man den planimetrischen Kreisbogen der Köpfe um den Spiegel nehmen. Streng genommen ist dieser aber eine ganz andere Figur als die stereometrische Kurve. Auch hier fallen also die Strukturen auseinander.

118 Das ist etwa die totale Umkehrung der Verhältnisse, die Pächt 1933 bei der westlichen - vorallem niederländischen - Malerei des 15. Jahrhunderts festgestellt und mit dem Begriff 'Bildmuster' belegt hat. Dort ist die Kontinuität des Flächenzusammenhanges der Dinge im Raum die Bedingung für die Illusion räumlicher Einheit (S. 83). Die Dinge werden nach ihren projektiven Formen auf der gemeinsamen Projektionsfläche

in einen Flächenzusammenhang gebracht. Das Flächenkontinuum repräsentiert dabei das Raumkontinuum. -Hier wird das Raumkontinuum durch eine für die Planimetrie irrelevante Struktur erstellt; während auf der Fläche gar kein Kontinuum, sondern der Pluralismus verschiedener Strukturen herrscht.
Zu Pächt siehe auch die Zusammenfassung bei Imdahl 1958,176/177 Anm.62a.

119 Bemerkungen zur Farbe bei Justi 1888,II 272-285 und 318; Beruete 1922,34-41; Hetzer 1948,232-342; Gerstenberg 1957,242; Stevenson 1962, 104-113. Es handelt sich dabei im Wesentlichen um faktische Beschreibungen der vorhandenen Farben. Eine grundsätzliche Untersuchung der Rolle der Farbe bei Velazquez ist mir nicht bekannt.

120 Nur Stevenson 1962,108/109 geht bei der Besprechung der Farbe auf dieses Phänomen ein. Wölfflin 1946,128 spricht von "gedämpfter Farbe, die zum Ton sich einigt".

121 Zur Terminologie bezüglich der Farbe siehe Jantzen 1951, Hetzer 1948, Schöne 1954, Hofmann 1971 und Strauß 1972.
Jantzen unterscheidet Farbe als Eigenwert und Farbe als Darstellungswert, womit er zwei Tendenzen bezeichnet, die sich prinzipiell ausschließen. Erscheint die Farbe als Eigenwert, so sehen wir sie auf der Bildfläche; sie bezeichnet nichts außer sich selbst. Tritt die Farbe als Bestandteil der dargestellten Gegenstände, als deren Eigenschaft auf, so tritt der Darstellungswert der Farbe hervor. Dieselbe Unterscheidung meinen die Begriffe Hofmanns (S. 6),

die er an Dürers Bildern gewonnen hat: bunte Erscheinungsweise der Farbe und abbildende Erscheinungsweise der Farbe. Die Terminologie Hetzers (z.B.S. 56) bezieht sich auf denselben Gegensatz. Er unterscheidet Gegenstandsfarbe, die am dargestellten Gegenstand erscheint, und Bildfarbe, die auf der Bildfläche erscheint. Schöne (S. 205,231,240 ff) fügt zu diesen beiden Begriffen, die bei ihm Oberflächenfarbe (das ist Gegenstandsfarbe) und Flächenfarbe (das ist Bildfarbe) heißen, einen dritten, zur Unterscheidung notwendigen Begriff hinzu, den der Raumfarbe. Bei Strauß (S. 10 ff) ist der Begriff Bildfarbe zur Unterscheidung eines anderen Gegensatzes verwendet. Er setzt 'Bildfarbe' als Bezeichnung für die Farbe, die in der Malerei vorkommt, der 'Naturfarbe' gegenüber.

Es ist zu bemerken, daß zwischen den Begriffen Jantzens und Schönes eine enorme Einengung der Aussage der Begriffe stattgefunden hat. Die Begriffe Darstellungswert/Eigenwert sind umfassend und können für den konkreten Fall differenziert werden. Der Begriff Oberflächenfarbe ist begrenzter und macht zu der Aussage, die Farbe sei dem Gegenstand zugeordnet, noch weitere spezifizierende Aussagen, daß nämlich die Farbe an einer Oberfläche auftritt und daß die Gegenstände in ihrer Repräsentation im Bilde eine solche Oberfläche besitzen. Das sind Einengungen, die diesen Begriff für den konkreten Fall unbrauchbar machen. Wenn man von einer konkreten Farbgestaltung ausgeht, werden die Grenzen

dieser Terminologie deutlich. Sie kann nur Leitlinien hergeben. Man muß für den einzelnen Fall die entsprechenden Bezeichnungen finden.

122 In der Terminologie Schönes 1954,150 würde das heißen: als "natürliches Leuchtlicht".

123 Das ist identisch mit Riegls 'Raumschatten' (Riegl 1931,186 f). Mit Raumschatten ist gemeint die Verschattung des Innenraumes, die dieser dadurch erfährt, daß er nicht allseitig dem Licht ausgesetzt, sondern von Wänden und Decke umgeben ist, die nur an bestimmten Stellen das Licht einlassen. Der Innenraum ist grundsätzlich verschattet. Das Helldunkel dieser Verschattung ist aber nicht nur an den Gegenständen sichtbar, sondern in der Atmosphäre zwischen den Gegenständen.

124 Wölfflin 1946,128.

125 Darauf deutet vielleicht Ortega y Gasset 1956, 317 mit dem Satz: "Dem Halbdunkel ist es zu verdanken, daß die Einheit des Gemäldes eine innere ist, und nicht durch äußere Mittel zustande kommt." Soehner 1955,26 beobachtet an den frühen Bildern von Velazquez ebenfalls die Integrationsfunktion der braunen Farbe, die dort allerdings nicht in dem Maße wie hier Raumfarbe ist.

126 Wir wählen den Begriff Dingfarbe im Gegensatz zu Hetzers 'Gegenstandsfarbe' und Schönes 'Oberflächenfarbe', weil er die Zugehörigkeit der Farbe zu den Dingen bezeichnet, ohne zugleich Aussagen über die Art der Gegenständlichkeit und den Charakter der Oberfläche der Gegenstände zu machen.

127 Bemerkungen zum Malstil bei Justi 1888,II 272-285 und 318; Kehrer 1919,69; Novotny 1938,168/169;

Wölfflin 1946,129; Ortega y Gasset 1955,65; Baticle 1961; Rosci 1961,126; Stevenson 1962, 122; Badt 1963,126; Badt 1968,47; Hubala 1970, 73/74.

128 Sowohl Wölfflin 1946,129 wie Gombrich 1962,165 bringen in diesem Zusammenhang die Nachricht Palominos, Velazquez habe mit langen Pinseln gemalt (was man übrigens auf dem Bild selbst sehen kann). Dazu muß gesagt werden: die hier gemeinte Fernsicht heißt nicht: tatsächlich aus großer Entfernung gesehen, sondern meint den beschriebenen Stilunterschied, der unabhängig von äußeren Bedingungen, also auch von der nahen Position des fiktiven Betrachters zum Bild unabhängig ist.
Auch mit dem Tempo des Malvorgangs, auf das Jedlicka 1953,10 den Charakter des Malstils zurückführen möchte, hat das nichts zu tun. Außerdem ist uns über das Tempo von Velazquez' Malsweise nichts bekannt.
Zur Fernsichtigkeit siehe auch Badt 1956,95 ff.

129 Siehe hierzu Imdahl 1966,207.

130 Charles Perrault 1964; siehe hierzu Imdahl 1964,69/70.
Das deutlichste Beispiel für die von Perrault so genannte "perspective aerienne" ist das "Porträt du Chancelier Séguier" von Charles LeBrun. Abb. im Katalog: Charles LeBrun, Chateau de Versailles, 1963, No.22.

131 Das hat nichts zu tun mit den beiden von Lopez-Rey 1963,39 f gesehenen und ausgedeuteten unterschiedlichen Malweisen bei Velazquez. Siehe auch Isermeyer 1965,78.

132 Zum Vergleich: Hals, der Mann mit dem Schlapphut (1660-66), Kassel, Staatl. Kunstsammlung; farbige Abbildung bei Descargues 1968,116. Dieser Unterschied

ist bisher nicht richtig erkannt worden ist. Bei Badt 1963,126 und 1968,47,49 und 159 zum Beispiel wird in Bezug auf den Malstil Velazquez mit Hals ohne zu differenzieren in einem Atemzuge genannt.

133 Hetzer 1948,185 meint dies auch von Velazquez' Malstil.

134 In diesem Sinne äußern sich nur Justi 1888,II 275, Stevenson 1962,122, Camon Aznar 1964,143 und Hubala 1970,73/74.

135 Auf diese Tatsache deutet Ortega y Gasset 1956, 317, indem er sagt, daß der Blick dort auftrifft, wo das Licht aufprallt und sich spiegelt.- Im Sinne Schönes 1954 ist das Licht, das an den Gegenständen erscheint, Reflexlicht. Was Schöne (S. 153) für Velazquez zusammen mit Rubens, Rembrandt, Claude Lorrain,Watteau, Tiepolo in Anspruch nimmt, daß nämlich das Reflexlicht zum Reflexleuchtlicht wird, dessen natürlicher Ursprung zurücktritt, trifft allerdings für Velazquez nicht zu.

136 Gerstenberg 1957,242 spricht von dem "Haupttrieb, der das wesentliche klar erkennt, daß nämlich das Licht nicht nur erhellt, sondern daß es im Aufprall auf die Körperwelt nie gesehene Farben entzündet, und daß diese Farben zugleich bestimmte Stofflichkeiten charakterisieren."

137 Nur bei Ortega ist diese Erkenntnis dieser Tatsache zu finden, zum Beispiel Ortega y Gasset 1953,XXVII f und 1955,65 und 222.

138 Zum Vergleich:TerBorch,Der Brief (um 1660).London, Her Maj.Queen Elisabeth II. Farb.Abb.TerBorch 1974,Nr.4 Im Grunde stehen sich in den beiden Bildern von Velazquez und TerBorch fernsichtige und nahsichtige Malerei gegenüber. Und Nahsicht ist mit Taktilität verbunden, während Fernsicht

grundsätzlich zur Optizität neigt.
Siehe Ortega y Gasset 1956, besonders 309-318.

139 Ortega y Gasset 1956,317 ff.

140 Daß der Malstil impressionistisch sei, diese Aussage ist in der Mehrzahl der Bücher über Velazquez zu finden.-
Wölfflin 1946,129 nennt Velazquez den Ahnherrn des Impressionismus, Kehrer 1966,21/22 sieht bei ihm das Komma von Manet vorweggenommen.

141 z.B. bei Weisbach 1910,I 102,110-112; Kehrer 1919,69; Rosci 1961,95; Camon Aznar 1964,128-148.

142 Stevenson 1962,109: "But 'Las Meninas', even when subjected to this contrast with real people sitting on a bench before it, preserves its appearance of truth and natural vigour. Its colour relations continue to look as subtle and as naturally complex as before; and when you look at both nature and the picture, your eye only seems to pass from one room into another."

143 Brunius 1959,14; auch Novotny 1938,103 Anm.95.

144 Camon Aznar 1960,131.

145 Gerstenberg 1957,196.

146 Michalski 1932,199.

147 ebenda 201.

148 Zur ästhetischen Grenze allgemein siehe Michalski 1932, besonders 10 ff.

149 Michalski 1932,117 nennt es "Scheinverlängerung des gebauten Raumes". Siehe dazu auch Sandström 1963,76 ff.

150 wie dies z. B. Lopez-Rey 1963,122 meint.

151 Ortega y Gasset 1955,75.
Ähnlich Lafuente 1960,108: er spricht davon, daß "das wirklich Existierende" für Velazquez "die reine Erscheinung ist".
Auch Rubala 1970,73: Velazquez "läßt erscheinen".

152 Ortega y Gasset 1953,XXVIII.
Auch Hubalas Bedenken gehen in dieser Richtung, wenn er in den Bildern von Velazquez die Fragwürdigkeit von Wirklichkeit dargelegt sieht. Hubala 1970,74.

153 In diesem Sinne äußern sich auch Lafuente 1960, 108 und Rosci 1961,95.

154 Theophile Gatier, zitiert nach Fargue,1946,Nr.44 und Jedlicka 1953,23. Eine ähnliche Frage, wohl in Anlehnung an diese berühmte Äußerung Gautiers, bei Lafuente 1960,110.

155 Kapterewa 1961 spricht zum Beispiel von einer ganz und gar materiellen Wiedergabe der Gegenstände (S.75) und von der Wiedergabe der äußeren Züge der Personen (S.62).

156 Ortega y Gasset 1955,87: Velazquez malt sie "in den ihnen eigenen Bewegungen, mit ihren gewohnheitsmäßigen Gesten". Es ist das der Grund für ihre "Gelassenheit" (S.86).
Siehe hierzu auch Nesserer 1964,69 Anm.46.

157 Stevenson 1962,123: "...his work convinces us that he knew what he saw ..."
Wölfflin 1946,126: "...er war nur Beobachter des Wirklichen, nur Mann des Auges."

158 Hubala 1970,73 stellt ähnliches fest.

159 Kapterewa 1961,76 nennt als Gegenbeispiel Rembrandt, der den Betrachter am "Prozeß der Heranbildung der Psyche" teilnehmen läßt.

160 Wölfflin 1946,126: "Das Ziel der Kunst schien ihm zu sein, den Eindruck der Dinge überzeugend und erschöpfend wiederzugeben."
Weisbach 1910,I 99: "Es handelt sich für ihn darum, den Eindruck des Gesehenen, möglichst so wie er ihn wahrgenommen hatte, im Bilde wie-

deraufleben zu lassen."
In beiden Fällen ist 'Eindruck' wohl im Sinne des Impressionismus zu verstehen. Das trifft aber für Velazquez nicht zu.

161 Ortega y Gasset 1955,86.

161a Hiermit zeigt sich Velazquez als ein moderner Vertreter des 17. Jahrhunderts. Zu seiner Zeit wird die Wahrnehmung zum Beispiel in den Wissenschaften erst geduldet. Galilei kämpfte noch gegen ein Wissen, das sich nicht von der Wahrnehmung belehren lassen wollte. Siehe hierzu auch Foucault 1974,173 ff.

162 Ortega y Gasset 1956,318.

163 ders. 1955,71, auch 1953,XXX.

164 ders. 1955,91.

165 Brunius 1959,14 ist der einzige, der die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebene bemerkt hat. Er spricht davon, daß das Bild zugleich mehrere Funktionen erfüllt: 1.Huldigung, 2.häusliche Szene, Familienbild, 3.Beschreibung der Hierarchien des Hofes, 4.Selbstbildnis des Malers; vier Bedeutungsbereiche, die nebeneinander bestehen. -
Cavallius 1972,164 und 177/178 hat bei 'Las Hilanderas' von Velazquez etwas Ähnliches festgestellt, daß sich nämlich die Darstellung auf verschiedene mythologische Inhalte zugleich bezieht.-
In letzter Zeit ist die Tendenz zu allegorischen Deutungen bei der Velazquez-Interpretation zu beobachten (siehe auch Isermeyer 1965,77), zum Beispiel Tolnay 1949, Künstler 1959, Kubler 1960 und besonders Emmens 1961. Dabei kommt die rein motivische Aussage des Bildes meist zu kurz, was vorallem bei Emmens der Fall ist, der das Bild

als eine Allegorie der Erziehung verstanden wissen will. Im Sinne unseres Ergebnisses haben die Interpretationen als mögliche, jeweilige dann Berechtigung, wenn sie sich auf phänomenal Faßbares stützen. Ein anderes Kriterium kann es hier nicht geben. -Die Deutung von Emmens wird der Forderung nach phänomenaler Nachprüfbarkeit am wenigsten gerecht (siehe auch Warnke 1970,145).

166 Palomino 1947,922.

167 z.B. Weisbach 1910,I 112; Lafuente 1960,1o8; Rosci 1961,95; Warnke 1970,145.

Nachbemerkung

Kurze Bemerkungen zur Methode dieser Untersuchung.

"Phänomenologische Untersuchung eines Bildes", darin stecken die beiden wesentlichen Komponenten. Nur ein Bild sollte zum Gegenstand der Untersuchung genommen werden. Neben der Lösung des Problems der Meninas war es das Ziel zu versuchen, aus nur einem Gemälde das Wesentliche der Malerei des Velazquez abzulesen. Das zweite ist die Beschränkung auf eine rein phänomenologische Untersuchung. Diese Beschränkung war nötig, denn es sollten aus keiner anderen Quelle als aus diesem Bild die Erkenntnisse gewonnen werden.

Die geundlegende methodische Bedingung für eine phänomenologische Untersuchung ist die phänomenologische Nachprüfbarkeit der Ergebnisse. Das Phänomen ist das einzige Kriterium für die Richtigkeit der Erkenntnisse. Wenn wir uns dem Bild stellen, so haben wir verschiedene Wahrnehmungen, es fällt uns dies oder jenes auf und wir versuchen einen Begriff dafür zu finden, wir beginnen eine Erklärung zu suchen, vielleicht auch Vergleiche mit bereits gehabten Wahrnehmungen an anderen Objekten anzustellen. Nach und nach fügen sich die Begriffe und Erklärungen zusammen und sehr schnell wird daraus eine übergreifende Erklärung des Sachverhalts, eine Theorie. Spätestens jetzt, möglichst aber schon früher, müssen wir zurück zum Phänomen, das uns zu den Gedankengängen angeregt hat, und das in Gedanken Gewonnene mit dem wahrnehmbaren Sachverhalt vergleichen. Und am Phänomen wird dann gemessen, nicht an der Theorie. Das Phänomen ist das

entscheidende Kriterium. Dazu gehört allerdings eine gewisse Selbstkontrolle, gehört, daß man die Wahrnehmung und die eigenen Gedankengänge bewußt und kritisch verfolgt. Man muß bereit sein, ein Ergebnis des eigenen Denkens umzuwerfen, wenn es dem Phänomen nicht standhält.

Die zweite methodische Bedingung ist die Sonderung und Unterscheidung der Phänomene. Zunächst haben wir ja in einem Gemälde ein außerordentlich komplexes Gebilde vor uns, selbst dann, wenn wir unser Augenmerk bereits auf etwas Bestimmtes richten. Wir können aber in der Beobachtung die einzelnen Komponenten eines komplexen Phänomens sondern. Es kommt sehr viel darauf an, daß dies streng durchgehalten wird und daß für die jeweilige Untersuchung immer nur eine Komponente, ein Bereich genommen wird. Es muß unterschieden und gesondert werden, was am Bild gegenständlich und was motivisch gegeben ist, was flächige und was räumliche Erscheinung ist, es müssen die einzelnen Gestaltungsmittel unterschieden werden usw. Ist man in der Untersuchung der Phänomene eines Bereiches an den Punkt gekommen, wo sich eine Theorie bildet, so ist man leicht versucht, das Gewonnene sogleich auf andere Bereiche anzuwenden. Man muß sich dies streng untersagen. Jeder Bereich muß erst für sich untersucht werden, dann kann man sehen, ob die Ergebnisse kongruieren oder ob sie auf andere Weise sich zueinander verhalten. Nur wenn man die Sonderung der einzelnen Bereiche bis zum Ende der Untersuchung beibehält, besteht Sicherheit über die einzelnen Ergebnisse.

Es wurde bei dieser Untersuchung versucht wie hier beschrieben vorzugehen.

Literaturverzeichnis

Es wurden in dieses Verzeichnis nur die Titel aufgenommen, die unmittelbar für diese Arbeit verwendet wurden und die im Text zitiert werden.

Allende-Salazar, Juan (1925)
Velazquez. 4.Aufl. Stuttgart 1925

Arnheim, Rudolf (1965)
Art and visual perception, a psychology of the creative eye. Berkeley/Los Angeles 1965

Badt, Kurt (1956)
Die Kunst Cézannes. München 1956

--, (1963)
Raumphantasien und Raumillusionen. Köln 1963

--,(1968)
Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze hrsg. von Lorenz Dittmann. Köln 1968

Baticle, Jeannine (1961)
Les procédés technique de Velazquez.
in: Jardin des arts 75, 12-19. Paris 1961

Bergner, H. (o.J.)
Velazquez. Acht farbige Wiedergaben seiner Hauptwerke im Prado-Museum zu Madrid. Leipzig o.J.

Beruete y Moret, Aureliano de (1906)
Velazquez. London 1906

--,(1914)
Die Gemäldegalerie des Prado in Madrid. Leipzig 1914

--,(1922)
La paleta de Velazquez. Madrid 1922.

Birch-Hirschfeld, Karl (1912)
Die Lehre von der Malerei im Cinquecento.
Rom 1912.
Birkmeyer, Karl M. (1958)
Realism and Realities in the painting of Velazquez.
in: Gazette des Beaux-Arts, Sept. 1958, 70 ff.
Borsook, Eve (1960)
The mural painters of Tuscany. London 1960
Bottineau, Yves (1958)
L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686.
in: Bulletin Hispanique, Okt./Dez.1958, 450-483.
Brunius, Teddy (1959)
Inside and Outside the Frame of a Work of Art.
in: Idea and Form.Studies in the History of Art.
Uppsala 1959,1-23.
Camon Aznar, José (1960)
El concepto del espacio en Velazquez.
in: Varia Velazqueña I. Madrid 1960,122-133.
wieder abgedruckt in:
--,(1964)
Velazquez. Madrid 1964
Cavallius, Gustav (1972)
Velazquez' Las Hilanderas. An Explication of a
Picture Regarding Strukture and Associations.
(Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, NS 11)
Uppsala 1972
Cirici-Pellicer, Alexandre (1960)
El tema del vacio central en la plastica de Velazquez.
in: Varia Velazqueña I, Madrid 1960,134-146.
Claudel, Paul (1946)
La peinture espagnole.
in: Claudel, L'Oeil Ecoute. Paris 1946, 63-96.
Conrad-Martius, Hedwig (1958)
Der Raum. München 1958

Contreras, Juan de (1945)
Historia del arte hispanico. IV. Barcelona 1945
Curtis, Ch. B. (1883)
Velazquez and Murillo. New York/London 1883
Dali, Salvador (1961)
The secret Number of Velazquez revealed.
in: Art News 59,Nr.9, 1961, 45 und 61.
Descargues, Pierre (1968)
Hals. Genf 1968
Emmens, J.A. (1961)
Les Menines des Velazquez.Miroire des Princes pour Philippe IV.
in: Nedelands Kunsthistorisch Jaarboek 12,1961,51-79.
Fargue, Léon Paul (1946)
Velazquez. Paris 1946
Fiensch, Günther (1961)
Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts.
(Münsterische Forschungen 13) Köln 1961
Foucault, Michel (1974)
Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a.M. 1974
Gautier, Theophile (1980)
Voyage en Espagne. Paris 1890
Gensel, W. (1905)
Velazquez, des Meisters Gemälde.
(Klassiker der Kunst 6) Stuttgart/Leipzig 1905
Gerstenberg, Kurt (1957)
Diego Velazquez, München 1957
Gombrich, E. H. (1945)
Botticelli's Mythologies. A study in the neoplatonic Symbolism of his circle.
in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8, 1945, 7-60.
--,(1962)
Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London 1962

Gudiol, José (1973)
Velazquez. Barcelona 1973

Hartlaub, G.F. (1951)
Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der bildenden Kunst. München 1951

Hetzer, Theodor (1948)
Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt 1948

Hofmann, Walter Jürgen (1971)
Über Dürers Farbe.
(Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 42) Nürnberg 1971

Hubala, Erich (1970)
Die Kunst des 17. Jahrhunderts.
(Propyläen-Kunstgeschichte Bd.9) Berlin 1970

Hume, Martin (1927)
The Court of Philip IV. Spain in Decadence.
London 1927

Imdahl, Max (1958)
Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans van Bloemen.
in: Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln/Graz 1958,153-184.

--,(1962)
Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals.
in: Festschrift Max Wegner zum 60.Geburtstag.
Münster 1962,119-126.

--,(1964)
Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults "Parallèle des Anciens et des Modernes".
in: Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes.
(Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Bd.2) München 1964,65-79.

--,(1966)
Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei.
in: Immanente Äthetik - Ästhetische Reflexion, hrsg. von W.Iser
(Poetik und Hermeneutik II) München 1966,195-225.
--,(1970a)
Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt des Codex Egberti.
in: Festschrift Günther Fiensch.
(Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte Bd.1)
Gießen 1970,1-10.
--,(1970b)
Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Edgar Degas.
in: Festschrift für Gert von der Osten.
Köln 1970, 228-234.
Iñiguez Almech, F. (1952)
Casas reales y jardines de Felipe II. Madrid 1952
Inza, Carlos de (1961)
Prosiguen las pesquisas.
in: Architectura 3,Num.28,44-48.Madrid 1961
Isermeyer, Christian Adolf (1965)
Neue Beiträge zur Velazquez-Literatur.
in: Kunstchronik 18,1965,62-79.
Jantzen, Hans (1951)
Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei.
in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951,61-67.
--,(1962)
Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff.
(Sitzungsberichte d.Bayer.Akademie d.Wissenschaften, Phil.-hist.Klasse,Jg.1938,Heft 5) Darmstadt 1962

Jedlicka, Gotthard (1941)
Spanische Malerei. Zürich/ Bern 1941
--,(1953)
Velazquez. Bern 1953
Justi, Carl (1888)
Diego Velazquez und sein Jahrhundert.
Bonn 1888
Kaplerewa,T. (1961)
Velazquez und die spanische Porträtmalerei.
Leipzig 1961
Kehrer, Hugo (1919)
Velazquez. Leipzig 1919
--,(1926)
Spanische Kunst von Greco bis Goya. München 1926
--,(1966)
Die Meninas des Velazquez. München 1966
Knackfuß, H. (1905)
Velazquez. Leipzig 1905.
Kopfermann, Hertha (1930)
Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zweidimensionaler Darstellung körperlicher Gebilde.
in: Psychologische Forschung 13,1930,293-364.
Kubler, G. (1966)
Three remarks on the Meninas.
in: The Art Bulletin 48,1966,212 ff.
Künstler, Gustav (1959)
Gedanken über "Las Meninas" und Velazquez.
in: Festschrift Karl M. Swoboda. Wien/Wiesbaden 1959,141-158.
Lafuente Ferrari, Enrique (1960)
Velazquez. Genf 1960
Lassaigne, Jacques (1952)
La peinture Espagnole II. De Velazquez a Picasso.
Genf 1952.

Leonardo da Vinci, (1909)
Traktat von der Malerei.
Nach einer Übersetzung von Heinrich Ludwig neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld.
Jena 1909

Loga, Valerian von (1909)
Las Meninas, ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg.
in: Jahrb.d.Kunstsammlung d.Allerh.Kaiserhauses Wien 1909,171 ff.

Lopez-Rey, José (1963)
Velazquez. A catalogue raisonné of his oeuvre.
London 1963

--,(1968)
Velazquez. Work and World. London 1968

Madrazo, Pedro de (1872)
Catalogo descriptivo e historico del Museo del Prado de Madrid. I. Madrid 1872

Mayer, August Liebmann (1922)
Geschichte der spanischen Malerei. Leipzig 1922

--,(1924)
Diego Velązquez. Berlin 1924

Messerer, Wilhelm(1964)
Die Zeit bei Caravaggio.
in: Hefte des Kunsthist. Seminars der Univers. München 9/10, 1964,55-71.

Metzger, Wolfgang (1936)
Gesetze des Sehens. Frankfurt 1936

Michalski, Ernst (1932)
Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte.
(Kunstwissenschaftliche Studien XI) Berlin 1932

Moya, Ramiro (1961)
El trazado regulador y la perspectiva en Las Meninas.
in: Arcqitectura 3,Num. 25,1-12. Madrid 1961

Muños, Antonio (1941)
Velazquez. Leipzig 1941
Muther, Richard (1905)
Velazquez. Berlin 1905
Novotny, Fritz (1938)
Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien 1938
Onieva, Antonio J. (1966)
A new complete guide to the Prado Gallery. Madrid 1966
Ortega y Gasset, José (1953)
Velazquez. Zürich 1953
--,(1955)
Velazquez und Goya. Beiträge zur spanischen Kulturgeschichte. Stuttgart 1955
--,(1956)
Über den Blickpunkt in der Kunst.
in: Gesammelte Werke III,307-325. Stuttgart 1956
Pächt, Ottto (1933)
Gestaltungsprinzipien in der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts.
in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 2,75-100. Berlin 1933
Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1947)
El Museo pictorico y escala optica.
(erschienen 1.Buch 1715, 2./3. Buch 1724)
Madrid 1947
Panofsky, Erwin (1964)
Die Perspektive als symbolische Form.
in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964

Perrault, Charles (1964)
Parallèle des Anciens et des Modernes.
Mit einer einl.Abhandlung von H.R.Jauss und kunstgeschichtl.Exkursen von M.Imdahl.
(Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 2) München 1964

Riegl, Alois (1931)
Das Holländische Gruppenporträt. Wien 1931

--,(1964)
Spätrömische Kunstindustrie. Mit einem Anhang von Otto Pächt. Darmstadt 1964

Rosci, Marco (1961)
Europäische Malerei von der Renaissance bis zur Romantik. München 1961

Sabartés, Jaime (1960)
Picasso, Variationen über "Las Meninas" von Velazquez. Wien 1960

Salas, Xavier de (1962)
Velazquez. London 1962

Sanchez Canton, Francisco Javier (1925)
La libreria de Velazquez.
in: Homenaje ofrecido a Menendez Pidal 3, 379-406.
Madrid 1925

--,(1943)
Velazquez "Las Meninas" y sus personajes.
Barcelona 1943

--,(1952)
Museo de Prado. Catalogo de los cuadros.
Madrid 1952

--,(1959)
Der Prado. München/Zürich 1959

Sandström, Sven (1963)
Levels of unreality. Studies in strukture and

construction in italian mural painting during the renaissance. Uppsala 1963

Schöne, Wolfgang (1954)
Über das Licht in der Malerei.
Berlin 1954

Sedelmayr, Hans (1959)
Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden.
in: Sedelmayr,Epochen und Werke.Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte.I, 319-356.
Wien/München 1959

Soehner, Halldor (1951)
Der Stand der Velazquez-Forschung.
in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XIV,1951,149-157.

--,(1955)
Velazquez und Italien.
in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18,1955,1-39.

--,(1965)
"Las Meninas".
in: Münchner Jahrb.d.bildenden Kunst 16,1965,149-164.

Soldevila, F. (1956)
Historia de España. V,125. Barcelona 1956

Stevenson, R.A.M. (1962)
Velazquez. London 1962

Stirling-Maxwell, William (1848)
Annals of the Artists of Spain. II, London 1848.

Stirling, William (1856)
Velazquez und seine Werke. Berlin 1856

Strauß, Ernst (1972)
Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München/Berlin 1972

TerBorch, Gerard (1974)
Katalog des Landesmuseums Münster. Mai/Juni 1974

Tolnay, Charles de (1949)
Velazquez' Las Hilanderas and Las Meninas. (An in-

terpretation)
in: Gazette des Beaux Arts 1949,21-38.

Trapier, Elizabeth du Gue (1948)
Velazquez. New York 1948.

Warnke, Martin (1970)
"Las Meninas".
in: Hubala, Die Kunst des 17. Jahrhunderts.
Propyläen-Kunstgeschichte 9, 145. Berlin 1970

Wehle, Harry B. (o.J.)
Der Prado in Madrid. Köln o.J.

Weisbach, Werner (1910)
Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin 1910

Wickhoff, Franz (1912)
Römische Kunst. Die Wiener Genesis.
in: Die Schriften Franz Wickhoffs. Hrsg.von Max Dvorzak.Bd.3. Berlin 1912

Wölfflin, Heinrich (1946)
Velazquez.
in: Wölfflin, Kleine Schriften, hrsg.von Joseph Gantner, 126-130. Basel 1946

Wundt, Wilhelm (1862)
Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung.
Leipzig 1862

Abbildungsnachweis

Abb.1 nach Lassaigne 1952,61
Abb.17,20 nach Lassaigne 1952,62
Abb.18 nach Lassaigne 1952,63
Abb.19 nach Lassaigne 1952,64
Abb.2,6-10,12-16 liegt ebenfalls die Abb. bei Lassaigne 1952,61 zugrunde
Abb.11 liegt die einzige mir verfügbare, sicher nicht beschnittene Abb.(mit Rahmen) bei Tolnay 1949 zugrunde
Abb.21 nach Borsook 1960,Abb.79

Abb. 1 Las Meninas

Abb. 2

Rekonstruktion des Fluchtpunkts

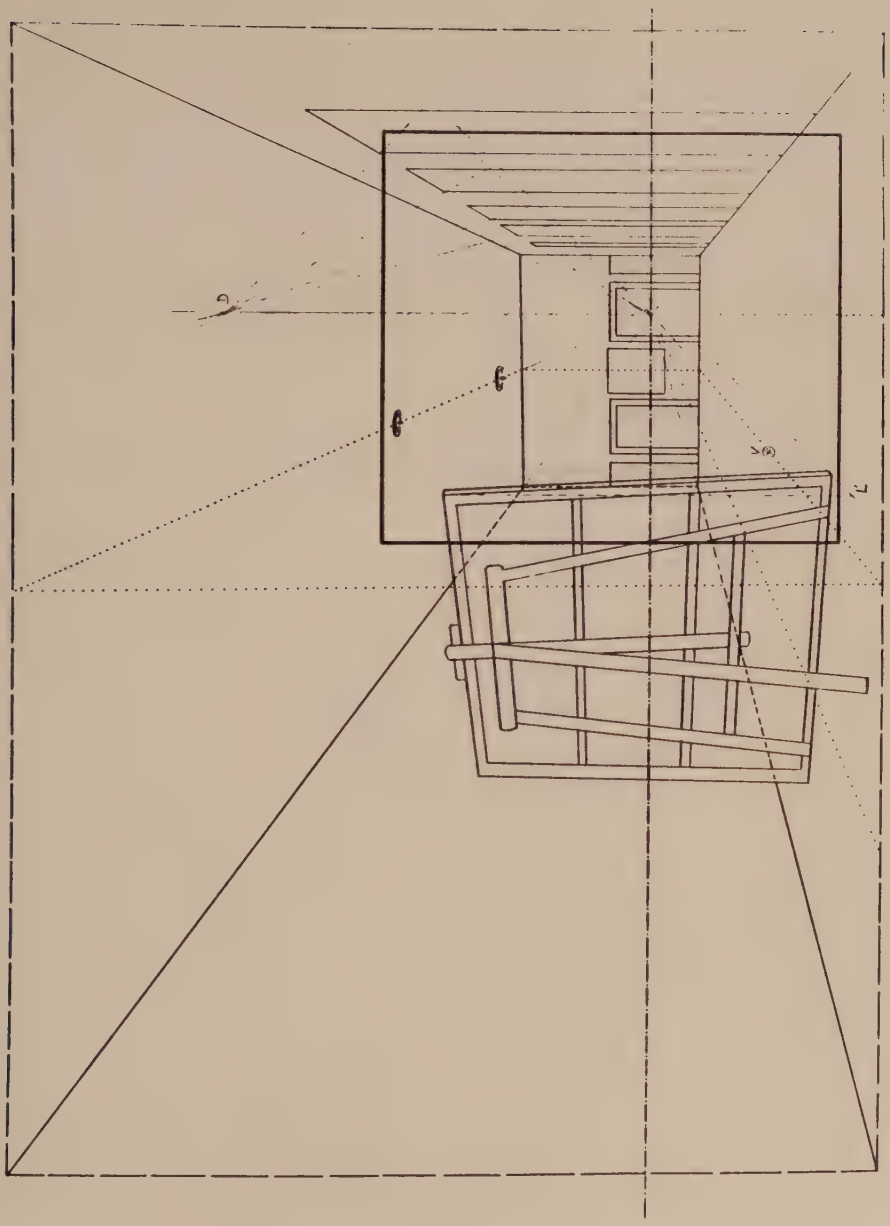


Abb. 3

Raumrekonstruktion

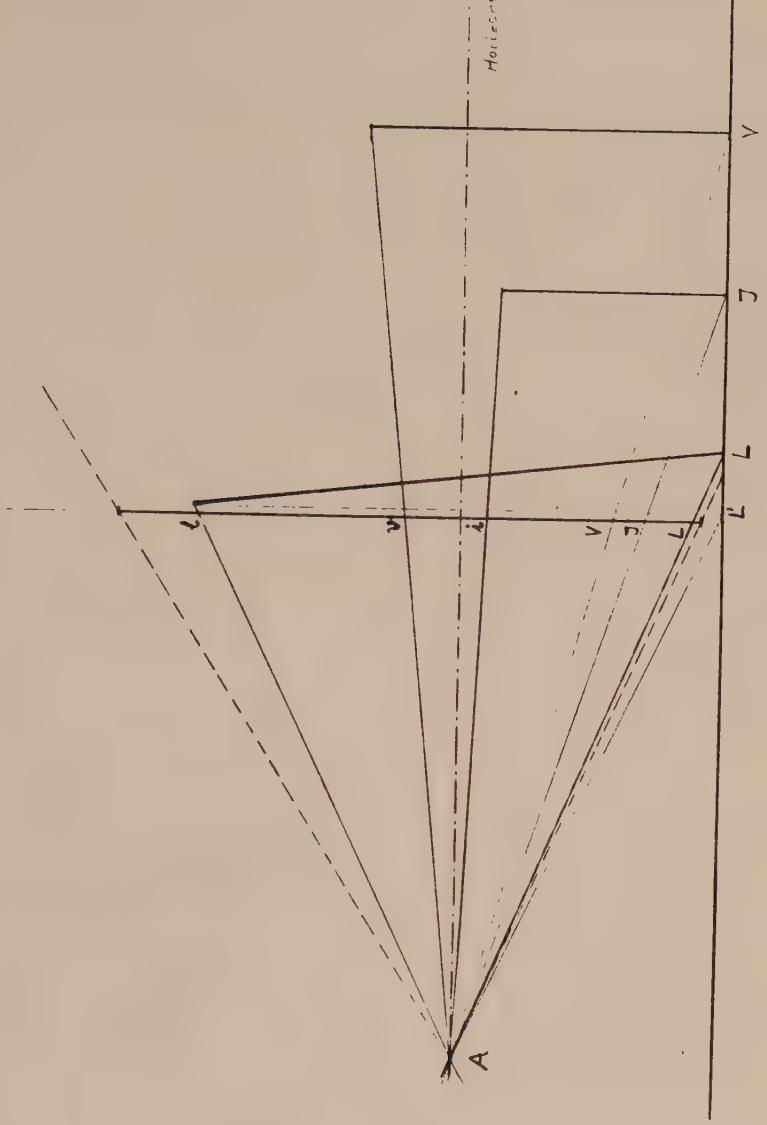


Abb. 4
Längsschnitt

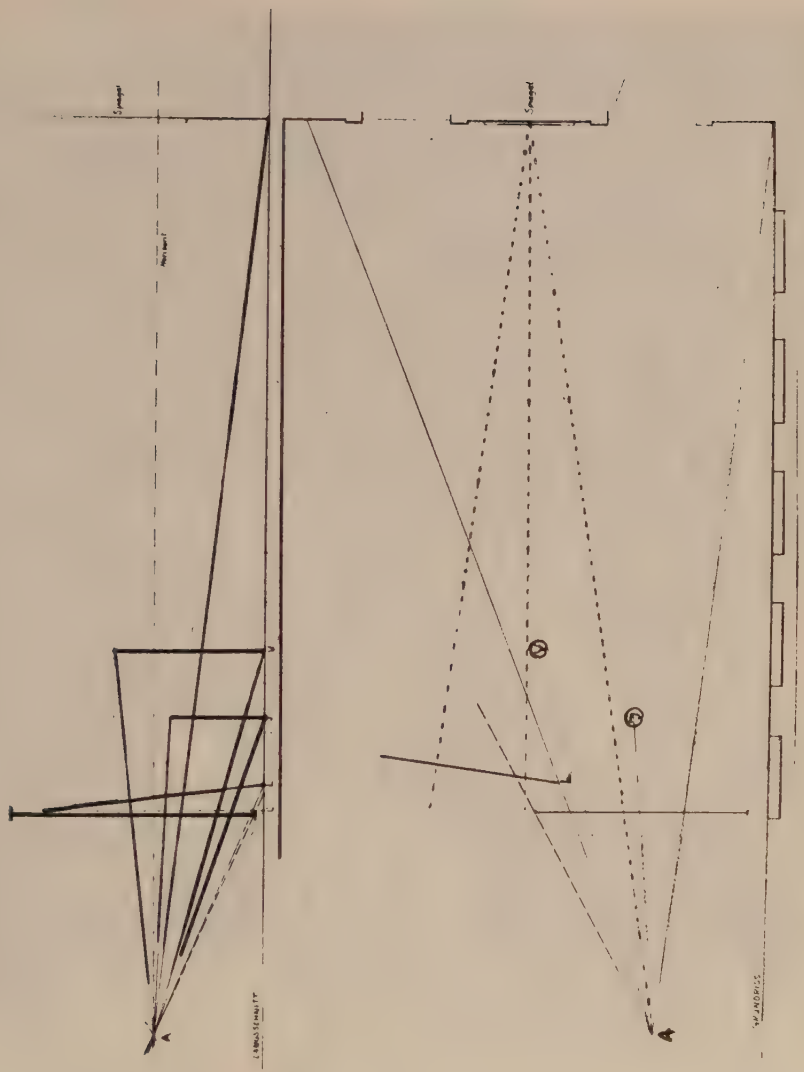


Abb. 5
Längsschnitt und Grundriß

Abb. 6

Planimetrische Struktur

Abb. 7

Planimetrische Struktur

Abb. 8

Planimetrische Struktur

Abb. 9

Planimetrische Struktur

Abb. 10

Planimetrische Struktur

Abb. 11

unbeschnittene Abbildung mit Rahmen

Planimetrische Struktur

Abb. 12

Manipulierte Abbildung ohne Fluchtlinien

Abb. 13

Manipulierte Abbildung ohne Fluchtlinien
und ohne Zofe

Abb. 14

Manipulierte Abbildung ohne Zofe

Abb. 15

Raumstrukturen

Abb. 16

Raumstrukturen

Abb. 17
Ausschnitt Infantin

Abb. 18 Ausschnitt:
Zofe und Hofmarschall

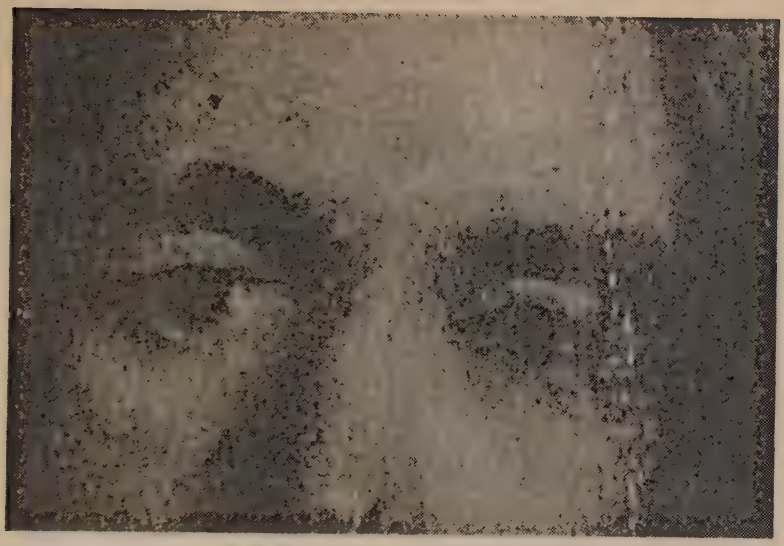


Abb. 19 Ausschnitt: Augen des Velazquez

Abb. 20 Ausschnitt: Augen der Infantin

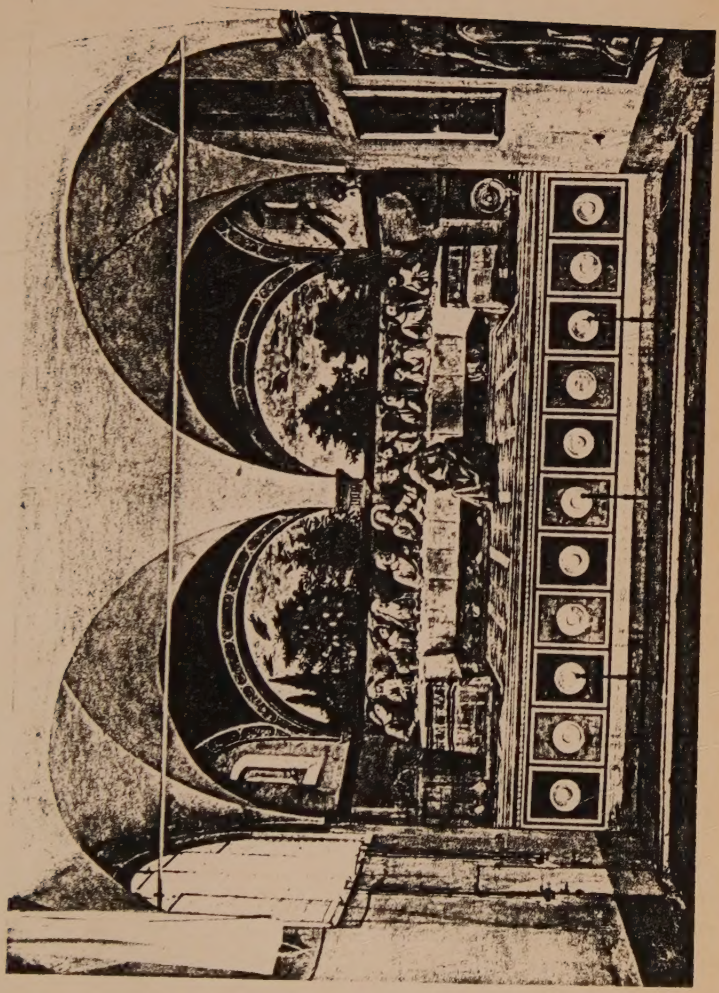


Abb. 21 Domenico Ghirlandaio, Abendmahl
(1480)
Ognissanti, Florenz